أرنست كونل

الفن الإسلامي

ترجمة

الدكتور أحمد موسى

الفن الإسلامي

أرنست كونل

الفن الإسلامي

ترجمة

الدكتور أحمد موسى

دار صادر
بيروت

هذا الكتاب هو ثمرة المجهود المشترك

الذي تمّ بين

دار صادر في بيروت ، لبنان

ودار هورست أردمن في هرن ألب ، ألمانيا

وفي مدينة بال في سويسرا .

١٩٦٦

مقدمة المترجم

أتى على الباحثين في تاريخ الآثار والفنون الإسلاميّة حين من الدهر قصروا فيه جهودهم على دراسة المباني الضخمة كالمساجد والعمائر والمنائر ، وما إليها ممّا شُيّد ليُتخذ مكاناً بارزاً في نظر الحاكمين والمحكومين. وكانت للفنون الجميلة مكانة لدى الحكام والكبراء ، ويجيزون عليها الفنانين . على أن المجال لم يكن متسعاً أمام الفنان المسلم ليظهر فنّه لعامة الشعب ، إذ كان كلّ همّه أن يظفر بالتقدير والمكافأة من الحكام والأفراد القادرين ، ممن يحلو لهم استغلال مواهب الفنانين في تشييد تلك المباني ، وفي تزيينها وتأثيثها ، منفقين على ذلك بسخاء ، إرضاء لعواطفهم الدينيّة ، أو رغبة في تخليد أسمائهم وأمجادهم .

وبعد انتشار الاستشراق في أوروبا الحديثة ، وقيام كثير من المستشرقين بدراسات للآثار والفنون الإسلاميّة في مختلف البلاد الشرقيّة ، انبرى مؤرّخو هذه الفنون إلى تقسيمها وتبويبها مطبقين عليها القواعد العلميّة الأوروبيّة في ترتيب الآثار ، فجعلوا أقساماً خاصة للعمارة ، وأخرى للنحت والرسم البارز والحفر ، وثالثة للتصوير ، وغيرها لأنواع التحلية والنقش والزخرفة . وقد فحص هؤلاء المؤرّخون كثيراً من المباني الإسلاميّة بزخارفها وما فيها من نجارة وقاشاني وأشغال معادن ، كما فحصوا ما وجدوه من صور وتطريز وكتابة على الأواني والأقمشة المختلفة ودواوين الشعر وغيرها من الكتب التاريخيّة والأدبيّة . وكان ممّا لاحظوه أن الفنانين المسلمين أمسكوا عن

تصوير الإنسان حيناً من الزمن ، مكتفين بتصاوير عجيبة للنبات والحيوان والوحوش والطيور البرية والبحرية والأسماك . ثمّ حينما ازدهر الإسلام في بغداد ، بدأ التحلّل من هذه القيود وقام مصوّر فارسي بتزيين قصر للخليفة هناك بفصول من قصة « يوسف وزليخة » توضيحاً وشرحاً لديوان الشيرازي . وكذلك زُينت بعض الكتب التاريخيّة والأدبيّة بالصور التوضيحيّة ، وامتد ذلك إلى المصاحف فتبارى الفنانون في تزيينها وتحليتها بالزخارف المختلفة لصفحاتها وأغلفتها ، وإن كانت نصوص القرآن الكريم في غير حاجة إلى تجميل وتزيين . وما زالت في المتاحف ودور الكتب في الشرق والغرب نماذج رائعة من تلك المصاحف ، ومن بعض الكتب المزدانة بالصور والرسوم التوضيحية ، ومن بينها : كتاب « الأغاني » للأصفهاني ٩٦٧ م . و « مقامات بديع الزمان الهمذاني » ١٠٠٧ م . و « مقامات الحريري » ١١٢١ م . و « كليلة ودمنة » . و « ألف ليلة وليلة » . وكثير من هذه الصور بلغ حدّاً بعيداً من الدقة والتذوّق الفني .

وقد كان الفنانون الفرس أسبق إلى التصوير والرسوم التوضيحيّة ، خاصة بعد أن تيسّرت لهم الموضوعات الموحية المنوعة في إنتاج أدبائهم وشعرائهم ، مثل : « الشاهنامة » للفردوسي المولود سنة ٩٣٩ م . و « رباعيات الخيّام» المولود في القرن الحادي عشر . و « بستان الورد » للسعدي ١٢٩١ م . وديوان الشيرازي ١٣٨٩ م ، وغيرها . ومن هنا يمكن القول بأن الفن نبت في الشرق وازدهر فيه ، وأن العمارة والنحت والتصوير كانت في العصور الإسلاميّة الأولى هي الأسس الّتي قام عليها الفن بأنواعه الّتي عُرفت بعد ذلك لدى الأوروبيّين .

وهذا الكتاب الذي نقدمه ، يحسن أن نمهد له لدى قراء العربيّة بشيء من تاريخ الفن وتطوّره ، لأن ما صدر عن الفن بالعربيّة ، خاصة الفن الإسلامي ،

ظلّ إلى ما قبل ثلاثين سنة ليس أكثر من محاولات لغير متخصصين ، ولم يكن إقبال الناس على هذه الفنون كإقبالهم عليها الآن بعد أن أدركوا خطرها وقيمتها في حياة المجتمع . وسنتّبع المسلك العلمي المتعارف عليه بتقسيم الفن إلى قديم ومتوسط وحديث ، خاصة لما في ذلك من تبسيط مفيد ، وربط بين تاريخ الفن والتاريخ العام للحضارات والمدنيات . وقد بدأ تاريخ الفن في القرن الأول لميلاد المسيح بما كتبه بلينيوس الروماني عن الفن في العصر القديم ، وتلاه بوزانياس الإغريقي في النصف الثاني من القرن بكتاب ضمّنه بيانات وإيضاحات فنية نافعة . وطيلة القرون الوسطى لم تخرج الكتابة في الفن وتاريخه عن الوصف العام للمباني الرائعة وللجهود العظيمة في إنشائها ، حتى إذا كان عصر النهضة ، والإقبال فيه على دراسة المؤلفات القديمة ، بدأ بعض العلماء يفسرون ما تضمنته تلك المؤلفات القديمة خاصة مؤلفات فيتروفيوس ، كما بدأ بعضهم التنقيب عن الآثار الفنية وشرح ما عليها من كتابات ونقوش . على أن المحاولات الجديّة في ميدان تاريخ الفن لم تبدأ إلاّ في القرن السادس عشر ، وكان ذلك على يد المؤرّخ اللاتيني فاساري ، الذي يُعَدّ بحقّ إمام مؤرّخي الفن ، إذ أخرج كتابه القيّم الذي ضمّنه تراجم هامة لرجال العمارة الإيطاليّة ، ثمّ تلاه كارل فان ماندر بكتابه « المشاهدات » . ويواخيم فون ساندرت بكتابه « أكاديميّة العمارة والنحت والتصوير » في سنة ١٦٧٥ ، ثمّ برنارد دي مونفاكو سنة ١٧٢٤ ، ويواخيم فنكلمان مؤسّس علم الأركيولوجيّة في سنة ١٧٤٥ .

وقد استمرّت هذه الجهود العلميّة الفرديّة والاتّجاهات الخاصة لأصحابها ، إلى أن ظهر كتاب « شنازه » الذي تعاون على إخراجه نخبة من العلماء الألمان . فكان بحق أوّل مؤلف شامل في تاريخ الفن . وبعد قليل ظهر كتاب « لوبكه » . ثمّ أخرج أنطون شبرنجر كتابه العظيم الذي يُعَدّ مفخرة كتب الفن العام .

وقد أُخرجت هذه الكتب في مجلدات عدّة ، قُسمت بحسب العصور المختلفة ، وقسم كلّ عصر إلى مراحل تختلف باختلاف الشعوب . فكان منها ما هو خاص بتاريخ الفن القديم ، الذي قسم إلى شرقي يضم فنون مصر وبابل وآشور والعراق والفرس والهند والصين ، وإلى غربي يضم فنون الإغريق والرومان . وكان منها ما هو خاص بتاريخ الفن في العصور الوسطى ، وقسم إلى شرقي إسلامي وغربي مسيحي . ثمّ ما هو خاص بتاريخ الفن الحديث ومناهجه المختلفة . كلّ ذلك إلى جانب تقسيم الإنتاج نفسه إلى عمارة ونحت وتصوير وفنون رفيعة . . . إلخ .

واستمرّ البحث الفني في تقدمه ، وظهرت الكتب المتخصّصة التي يتحدّث كلّ منها عن فن قائم بذاته كالفن المصري أو الفن الإسلامي ، أو فن النحت وحده . كما ظهرت كتب يتحدّث كلّ منها عن حياة فنان بعينه مثل « فيدياس » . وكما تقدم إخراج هذه الكتب من ناحية التأليف المبني على أصول البحث العلمي وما يتبعه من الإفاضة في ذكر المراجع والمصادر ، تقدم من حيث تزويدها بالصور الفوتوجرافية الموضحة لكثير من الدقائق التي يتعذّر فحصها في أماكنها فضلاً عن تكاليف السفر ومشقته . كما تقدّم من حيث الطباعة وتنويع حروف الطبع وتلوين الصور ، وغير ذلك ممّا جعل كتب الفن في أوروبا نموذجاً للأناقة والدقة والجمال .

وهذا الكتاب الذي نقدمه لقراء العربيّة عن « الفن الإسلامي » ألّفه العالم الفنان الكبير أرنست كونل ، الذي كان لي شرف التتلمذ له بجامعة برلين ، وهو أحد مجلدات خمسة أخرجها أنطون شبرنجر . والأستاذ كونل في الثامنة والثمانين من عمره ، وقد درس القانون والآثار وتاريخ الفن والفلسفة في جامعات باريس وفينّا وميونيخ وفلورنسا وهايدلبرج . وقام برحلة علميّة فنيّة في أوروبا وبلاد الشرق استغرقت أربع سنوات عقب

انتهائه من دراساته الجامعيّة وحصوله على الدكتوراه في الفلسفة سنة ١٩٠٦ . وعين مساعداً علميّاً سنة ١٩١١ ، وأميناً لمتحف برلين سنة ١٩٢١ ، ثمّ مديراً لمتحف الفن الإسلامي ببرلين من سنة ١٩٣٥ حتّى سنة ١٩٥١ ، وأستاذاً لتاريخ الفنون الإسلاميّة من سنة ١٩٣٥ حتّى سنة ١٩٥٣ ، وأستاذاً زائراً بمعهد الآثار الإسلاميّة بالقاهرة عدّة مرّات آخرها سنة ١٩٣٦ .

وكان في سنتي ١٩٣١ و ١٩٣٢ مديراً لأعمال الحفر الأثري لجمعيّة « اكتسيفون » الأثريّة التي قامت بأعمال الحفر بمنطقة المدائن على نهر دجلة . وقد تتلمذ له كثيرون من جميع أنحاء العالم ، وله عدّة مؤلفات وأبحاث أخرى من بينها : كتابه عن « غرناطة » سنة ١٩٠٦ . وكتابه عن « الجزائر — مدائن الحضارات » سنة ١٩٠٨ . وكتاب « السجاد » بالاشتراك مع المؤرخ الفني فون بوده . وكتاب في « تحلية الكتب الإسلاميّة » سنة ١٩٢٣ . و « تزويق الكتب الهنديّة » سنة ١٩٢٤ . و « الفنون المغربيّة » سنة ١٩٢٤ . و « الفنون الإسلاميّة الصغرى » سنة ١٩٢٥ . والمنسوجات الإسلاميّة التي عُثر عليها في المقابر الإسلاميّة بمصر سنة ١٩٢٧ . والمنمنمات الهنديّة سنة ١٩٣٧ . والمساجد الإسلاميّة سنة ١٩٤٩ . والأبسطة الإسبانيّة سنة ١٩٥٣ . والتصوير المغولي سنة ١٩٥٦ . وقد ترجمت بعض هذه المؤلفات إلى اللغات الأجنبيّة وطبعت مرّات .

والعلامة كونل عضو بمعهد الآثار الألماني ، وجمعيّة العلوم والفنون ، وأكاديميّة الفن في ليزابون ، والجمعيّة الإسبانيّة الأمريكيّة للفنون .

وإني لسعيد حقّاً بأن أولاني أستاذي « كونل » ثقته وحسن ظنّه فاختارني لنقل كتابه هذا إلى اللغة العربيّة ، وإن عانيت الكثير من المشقّة في ذلك لأسباب من أهمها : تأليف الكتاب بالأسلوب الألماني الكلاسيكي ، وصعوبة نقل المصطلحات الفنيّة من الألمانيّة إلى العربيّة .

وإني لكبير الأمل في أن يلقى هذا الكتاب في طبعته الثانية هذه مزيداً من التقدير الذي لقيته طبعته العربيّة الأولى سنة ١٩٦١ . وبخاصة بعد الجهد الذي بُذل في إعادة مراجعة الترجمة وتنقيحها ، بحيث أصبح الكتاب أيسر تناولاً وأكثر مطابقة للأصل الألماني ، وأصبح بذلك — بوجه عام — أكبر فائدة للمتخصصين وغيرهم من عشاق الفن عامة والفن الإسلامي خاصة . والله الموفّق والمعين .

يوليه سنة ١٩٦٦ أحمد موسى

مقدمة المؤلف

قد يكون من المناسب قبل محاولتنا فيما يلي تشخيص الفن الإسلامي ، كلّ طراز منه على حدة ، أن نعرض وجهات النظر العامة في وحدة تطوّره العام ، متجاوزين الفروق بسبب اختلاف الأمكنة والعصور . ولا شك أن وحدة العقيدة الدينيّة في العالم الإسلامي أقوى تأثيراً منها في العالم المسيحي ، ذلك لأن الإسلام قضى على الفوارق الناشئة من اختلاف الأجناس والتقاليد ، وعني بتوجيه شؤون الفكر والآداب والعادات في مختلف البلاد . وكان الأمر بنشر القرآن بلغته الأصلية العربيّة وحدها ممّا جعل لها وللتعاليم القرآنيّة سيادة مطلقة في العالم الإسلامي كلّه ، فكان ذلك في مقدمة العوامل التي أدّت إلى ابتداع كثير من الفنون وازدهارها . غير أن الاختلاف بين الفن لخدمة الدين والفن المدني ليس واضحاً في البلاد الإسلاميّة وضوحه في الغرب . وصحيح أن دُور العبادة الإسلاميّة اتخذت أشكالاً معمارية خاصة اقتضتها الاحتياجات العمليّة ، لكن زخرفتها لم تخرج على القواعد المتبعة في العمارة المدنيّة .

وطبقاً لتعاليم الإسلام ، خلت العمائر الدينيّة الإسلاميّة من التماثيل والصور وما إليها من الأدوات التي تستخدمها الكنائس المسيحيّة في طقوسها ، كما حالت هذه التعاليم دون تقليد الطبيعة تقليداً كاملاً فيما تضمّنه الفن الإسلامي بعد ذلك من صور وتماثيل ، وأدى ذلك إلى استخدام الموضوعات المستمدة من الطبيعة استخداماً زخرفيّاً بحتاً ليس له في الحقيقة أيُّ معنى

رمزي أو مجازي ، ولا صلة له بأية أحداث تاريخية . وكانت نتيجة الانصراف عن تصوير الطبيعة أن فنون النحت والتصوير عند الفنانين المسلمين لم تجد سبيلاً إلى التطوّر ، وانحصر نشاطهم في العمارة والصناعات الفنيّة . كما غلب عليهم الاتجاه إلى الزخرفة ، وكان لها أثر يستحق الالتفات في مختلف مراحل التطور لشكل الطراز العام لأعمال الإنشاء . ولا شك أن هذا رفع الصناعة الفنيّة ، كما حدث في بداية الفن الأوروبي ، من خدمة الاحتياجات البشرية العادية إلى مرتبة الأعمال الباهرة نتيجة للدقة الفنيّة في التعبير عن الشكل .

وكان لتشجيع الحكّام والكبراء أثر كبير في ازدهار العمارة وبعض فروع الصناعة ، كما تشهد بذلك آثار كثيرة أقيمت طبقاً لرغباتهم وتوجيهاتهم حسب اتجاهاتهم الثقافيّة ، بغضّ النظر عن جنسيّة الفنانين الذين أقاموها لهم . ومن هنا يتعذّر في الفن الإسلامي تقرير وجود اتجاه عربي أو فارسي أو تركي أو هندي موحّد ، لأن المعماريين والصنّاع كانوا يُستقدمون من مختلف البلاد الإسلاميّة على اختلاف اتجاهاتها الثقافيّة للقيام بتلك الإنشاءات طبقاً لإرادة مستقدميهم وتوجيهاتهم الخاصة . واستمرّت هذه القاعدة متبعة خلال العصور الوسطى كلّها .

وفي أواسط القرن الثامن الميلادي ، بدأ المغرب بعد انقطاع صلته السياسيّة بالشرق الإسلامي يشقّ لنفسه طريقاً خاصّاً ، وظهرت في شمال إفريقيا وإسبانيا حركة فنيّة مغربيّة مشتركة موحدة ، استمرّ استقلالها في حدود التعاليم الإسلاميّة ، في حين بقيت إيران منفصلة عن بقيّة البلاد الإسلاميّة نتيجة لاعتناقها المبكر لمذهب الشيعة ، وساعد هذا الموقف الديني الخاص على استمرار تأثير العناصر الوطنيّة الإيرانيّة في الفن أيضاً ، وبلغ هذا التأثير أقصاه بعد أن امتدّ مذهب الشيعة إلى بلاد إسلاميّة أخرى ، مثل مصر في

عهد الفاطميّين ، وبعد أن تضاءلت سلطة الخلفاء تدريجاً ، حتى في الأقاليم المتمسكة بمذهب أهل السنّة ، فتضاءل تبعاً لذلك أثرهم في الأعمال الفنيّة ، وما لبثت سلطتهم أن تقلّصت تماماً ، فلم يبقَ لها أيُّ شأن في اتجاهات الفن ومناهجه ، كما كان الأمر في البداية .

أرنست كونل

الفن الإسلامي في العصر الأول

الطراز الأموي

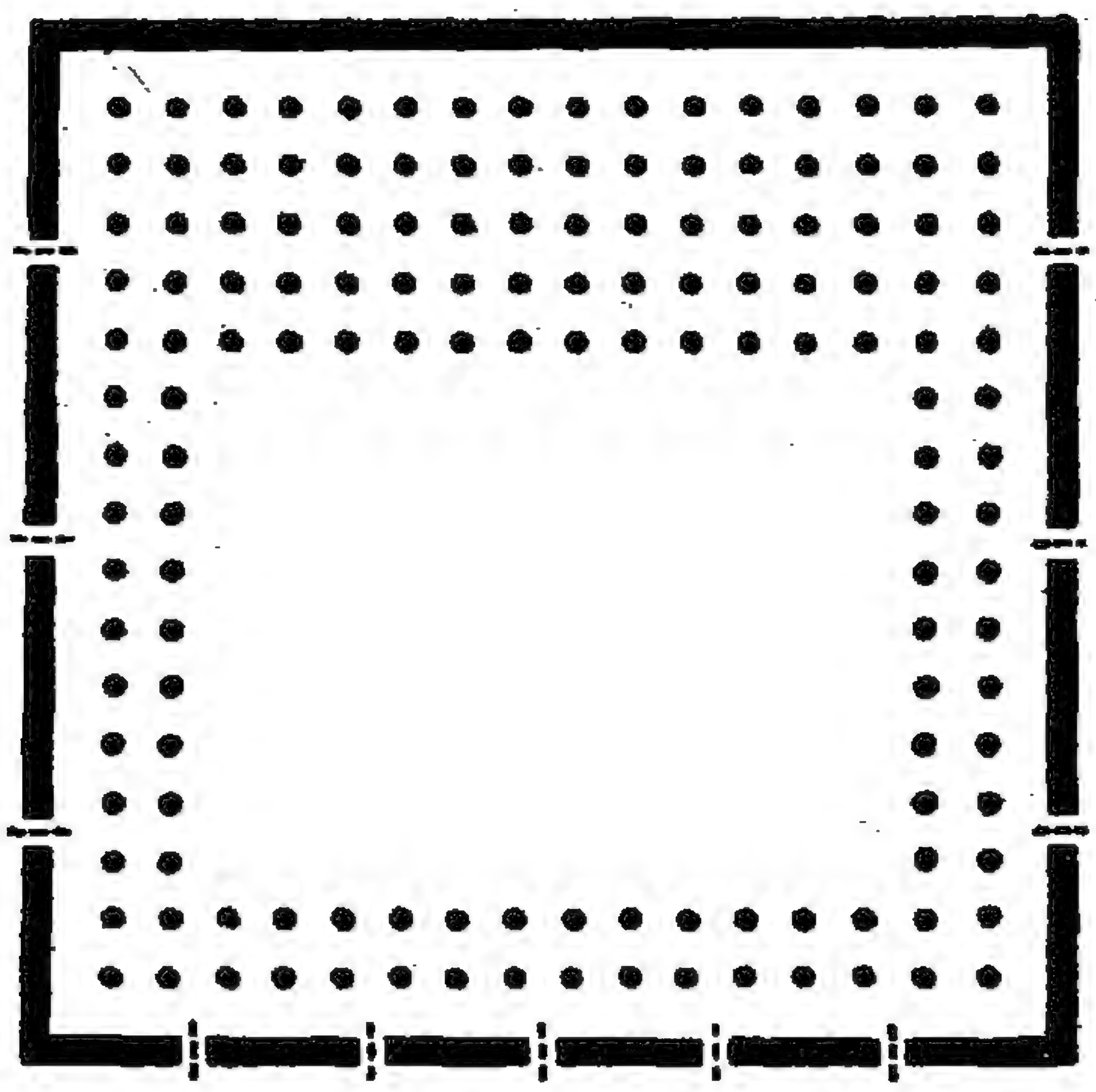
لم يظهر الاتجاه إلى تشييد المساجد الضخمة والقصور الشامخة لحكام المسلمين إلاّ بعد أن انتقلت الخلافة الإسلاميّة من المدينة إلى دمشق سنة ٦٦١ م على يد معاوية مؤسّس الدولة الأمويّة . فقد حرص الخلفاء الأربعة السابقون له ، كما حرص نبي المسلمين نفسه على تجنّب كلّ مظهر للبذخ والترف . فلمّا تولّى معاوية الخلافة وجعل دمشق عاصمة لها ، رأى أن الأمر يتطلّب تشييد مساجد لا تقلّ فخامة عن المعابد الوثنيّة والكنائس المسيحيّة ، وأن تكون له قصور لا تقلّ روعة عن قصور بيزنطة . وعلى ذلك قامت في الدولة الإسلاميّة الجديدة حركة بناء نشطة ، وكان من السهل استيراد المواد واستقدام العمال والفنيّين من مختلف أنحاء الدولة . كما ساعد المعلمون من السوريّين والروم والفرس في تطبيق أصول الزخرفة وتطويرها في نطاق المظهر الشرقي .

وقد انتقلت الأفكار الجديدة في العمارة والزخرفة إلى الأقاليم الجديدة التي انضمّت إلى الدولة الإسلاميّة ، عن طريق الحكام المسلمين لهذه الأقاليم . وبعد سقوط الدولة الأمويّة على أيدي العباسيّين سنة ٧٥٠ م ، بقيت تلك العناصر الفنيّة راسخة في المغرب الأقصى وإسبانيا ، وازدادت رسوخاً بعد قيام دولة أمويّة جديدة هناك ، واستمرّت قرطبة بعد ذلك قرابة ثلاثمائة

سنة في المحافظة على تلك العناصر الفنيّة الدمشقيّة الأصل ، وابتكار آيات فنيّة أخرى كان لها شأن ملحوظ فيما أنتجته المدنيّة الإسلاميّة من أعمال فنيّة خالدة .

عمارة المساجد :

كان الاتجاه السائد في إقامة المساجد الأولى هو وقاية جماعات المصلين من تقلّبات الجو ، ومراعاة نظام الصفوف في الصلاة ، والاتجاه فيها إلى جهة الكعبة في مكّة ، وعلى ذلك كان النموذج القديم للمسجد ، بصحنه ، وحرمه المنخفض المسطح المسقوف ، ذي الأروقة الممتدة متوازية مع جدار القبلة (رسم ١) . وأكبر الظن أن الشكل الكلي للمسجد مأخوذ عن صحن البيت،



رسم ١ – تصميم لجامع الكوفة

وعن المكان المكشوف الذي كان يخصّص للصلاة قبل الإسلام وكانوا يطلقون عليه اسم المصلّى . وفي البداية كانت بناية المسجد بسيطة جداً ، فالجدران

من الطين وجذوع النخل ، والسقف من الجريد . ثمّ اقتضت الضرورة أن يكون بناء المسجد أقوى ، واستُخدمت لتقويته حجارة الدور القديمة المخربة . وتلا ذلك تطوّر بناية المسجد على أساس البازيليكيات المسيحيّة التي تمّ تحويل بعضها في سوريا إلى مساجد ، بعد نقل اتجاهها من الشرق إلى الجنوب بحيث تصبح الساحة الطويلة المحاطة بالأعمدة صحناً عريضاً ، ولا شكّ أن اتخاذ المحراب في المسجد للدلالة على جهة الكعبة مأخوذ عن حنية الهيكل في صدر الكنيسة . أمّا منارة المسجد التي أقيمت به للأذان خاصة ، فالمرجح أنها مأخوذة عن الفنارات وأبراج الإشارة المعروفة في العصور السابقة ، وبخاصة أبراج القبور التدمريّة ، ولم يكن الدافع إلى اتخاذها تقليد روعة الأبراج الكنسيّة في سوريا . وقد أدّى إدخال هذه التجديدات الجوهريّة على بنايات المساجد إلى ابتكارات أخرى لإبراز جمال العمارة ، مثل زيادة عرض الرواق الممتد إلى المحراب ، ونقل المئذنة إلى وسط جدار الصحن المقابل .

وعلى هذا النمط كانت أكثر المساجد التي أقامها الأمويون في المشرق والمغرب ، وقد روعي في كثير ممّا شيّد منها في البلاد الحديثة الفتح أن تكون بجانب ذلك رباطات للجنود الفاتحين ، ومن هذا القبيل جامعا الكوفة والبصرة في العراق ، وجامع القيروان في شمال إفريقيا (صورة ٢ فوق) ، وجامع عمرو في الفسطاط بمصر .

وقد شيّد هذا الجامع سنة ٦٤٢ م وزيدت مساحته وأبنيته سنة ٦٧٣ م . ولم يكن عند إنشائه يحتوي على صحن داخلي ولا محراب ، ولا على أروقته ذات الصحن المكشوف (صورة ١ تحت) . وقد شيّدت على غراره بعض المساجد الكبرى بالإسكندرية لكنها اندثرت كلّها .

أمّا مسجد المدينة فقد أعيد بناؤه وزيدت مساحته مرّات ، وكان في البداية بيتاً للنبي ، ومركزاً للعبادة . وفي سنة ٧١٢ م جدّد بناءه الخليفة الأموي

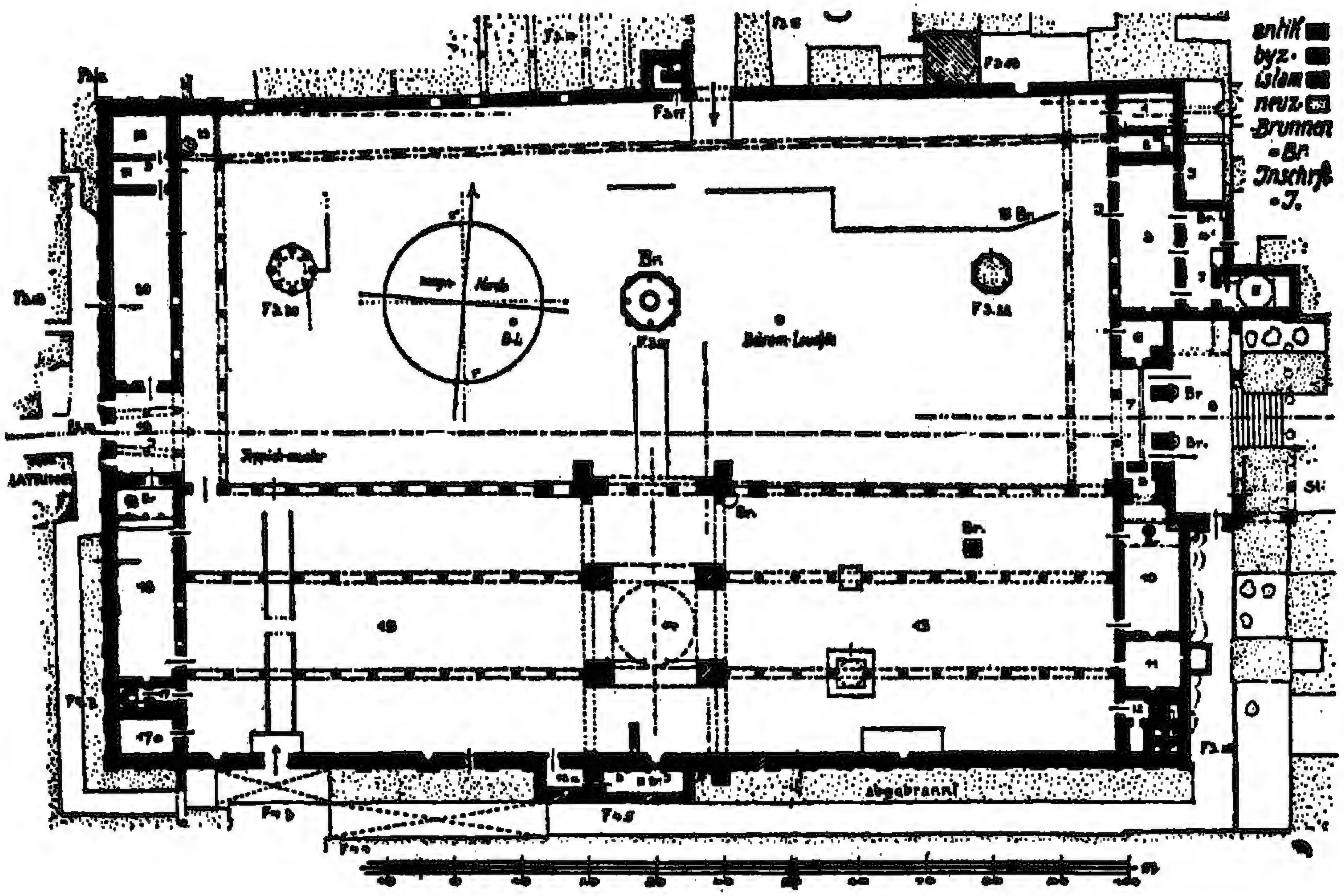
الوليد ، وجعله نموذجاً للجوامع ذات الصحن والأروقة والأبنية الفخمة ، وكان لهذا المسجد بوصفه مزاراً عامّاً للمسلمين أثر كبير في تطوّر عمارة المساجد فيما بعد .

وأمّا الجامع الأموي في دمشق ، فقد كان فيما قبل كنيسة يطلق عليها اسم يوحنا ، حوّر المسلمون بعضها إلى مسجد ، ثمّ صارت كلّها مسجداً سنة ٧٠٥ م . وهو يحتوي على بهو أعمدة به ثلاثة أروقة وبوائك عليا ، ورواق قاطع ، وسطح خشبي . ومنارته الشمالية مكعبة الشكل ، ومن فوقها تركيبة أصغر منها على غرارها ، وتمّ إدماجها إذ ذاك في الجانب الخارجي من الصحن المستعرض (رسم ٢ وصورة ١ فوق) .

وفي المسجد الأقصى بالقدس ، استخدمت أجزاء من كنيسة قديمة من عهد الأمبراطور جستنيان . وفيه أيضاً أدّى توكيد وسط البهو إلى تكوين رواق قاطع من فوقه قبة ، وعلى جانبيه سبعة أروقة أخرى . وفي سنة ٧٨٠ م . جُدّد المسجد ثمّ أُدخلت عليه تعديلات مهمّة فيما بعد . وكانت تحت القبة مقصورة منفصلة كالتي تُرى بجانب بعض المحاريب .

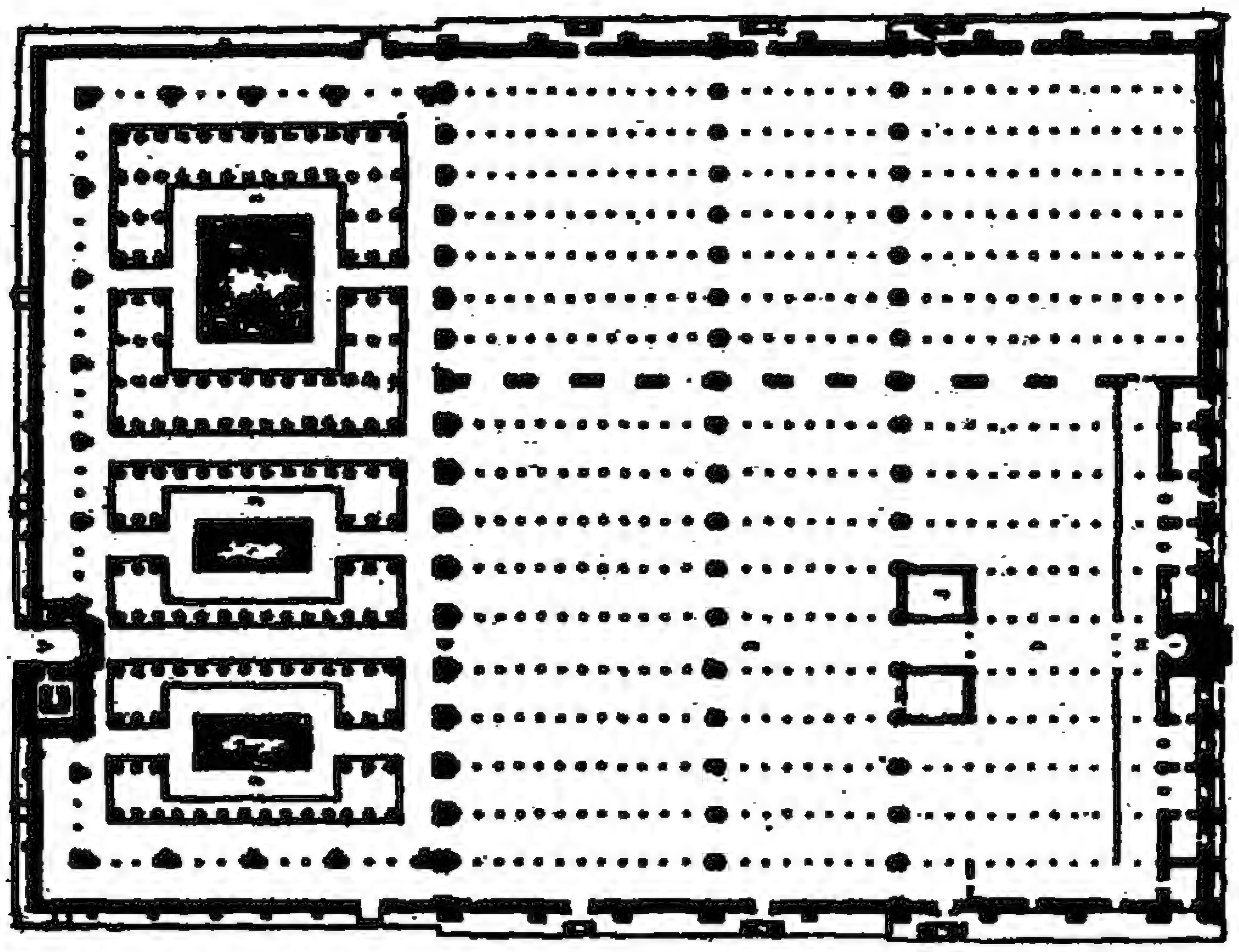
وفي جامع الزيتونة بتونس ما يدلّ على الاستناد في تخطيطه إلى حدّ كبير على طراز المساجد الأمويّة في دمشق ، وقد قيل إن تخطيطه تمّ على معماري سوري . وكذلك مسجد سيدي عقبة بالقيروان ، إذ بني على غرار الجامع الأموي بدمشق . وقد أعيد بناؤه سنة ٧٠٣ م . فعرض رواقه الممتد إلى القبلة وأقيمت قباب على جانبيه . وأقيم منار ضخم على الجانب الآخر من الصحن المحاط بالبوائك والدعائم ذات الأعمدة الأماميّة المزدوجة (صورة ٢ فوق) .

ورغم أن الجامع الأموي بقرطبة لم يبدأ بناؤه إلاّ سنة ٧٨٥ م ، فالصلة وثيقة بينه وبين النموذج السوري ، حتّى بعد تجديده وتوسيعه سنة ٨٤٠ م



رسم ٢ — تصميم للجامع الأموي في دمشق

ثمّ سنة ٩٦٥ م . على أن تجديده بعد ذلك وزيادته سنة ٩٩٠ م تضمن خروجاً على المبدإ المحوري للنموذج السوري (رسم ٣) ، وبدلاً من العقد المستدير



رسم ٣ — تصميم للجامع الكبير في قرطبة

استخدم عقد على هيئة حدوة ، لعلّه مقتبس من الغوطيين الغربيين ، وفيه تبدو قاعة الصلاة كغابة من الأعمدة في وضعين تربط بينهما دعائم قصيرة ، وطبقاته من الحجارة والآجرّ (صورة ٣) .

وقد تمّ في نطاق مبنى الجامع وفي نفس الوقت تحويره إلى عقود ذات فصوص ثلاثة وعقود مشرشرة . واستخدم ذلك لأوّل مرّة في النافذة المزدوجة التي يتوسطها عمود ، وأصبحت منشآت القبة البسيطة فوق منطقة المحراب التي تتألّف من مثمنات من حنايا زوايا ، ومربعات مضلعة متقاطعة (صورة ٤) . وقد امتد استعمالها بعد ذلك حتّى في الغرب المسيحي .

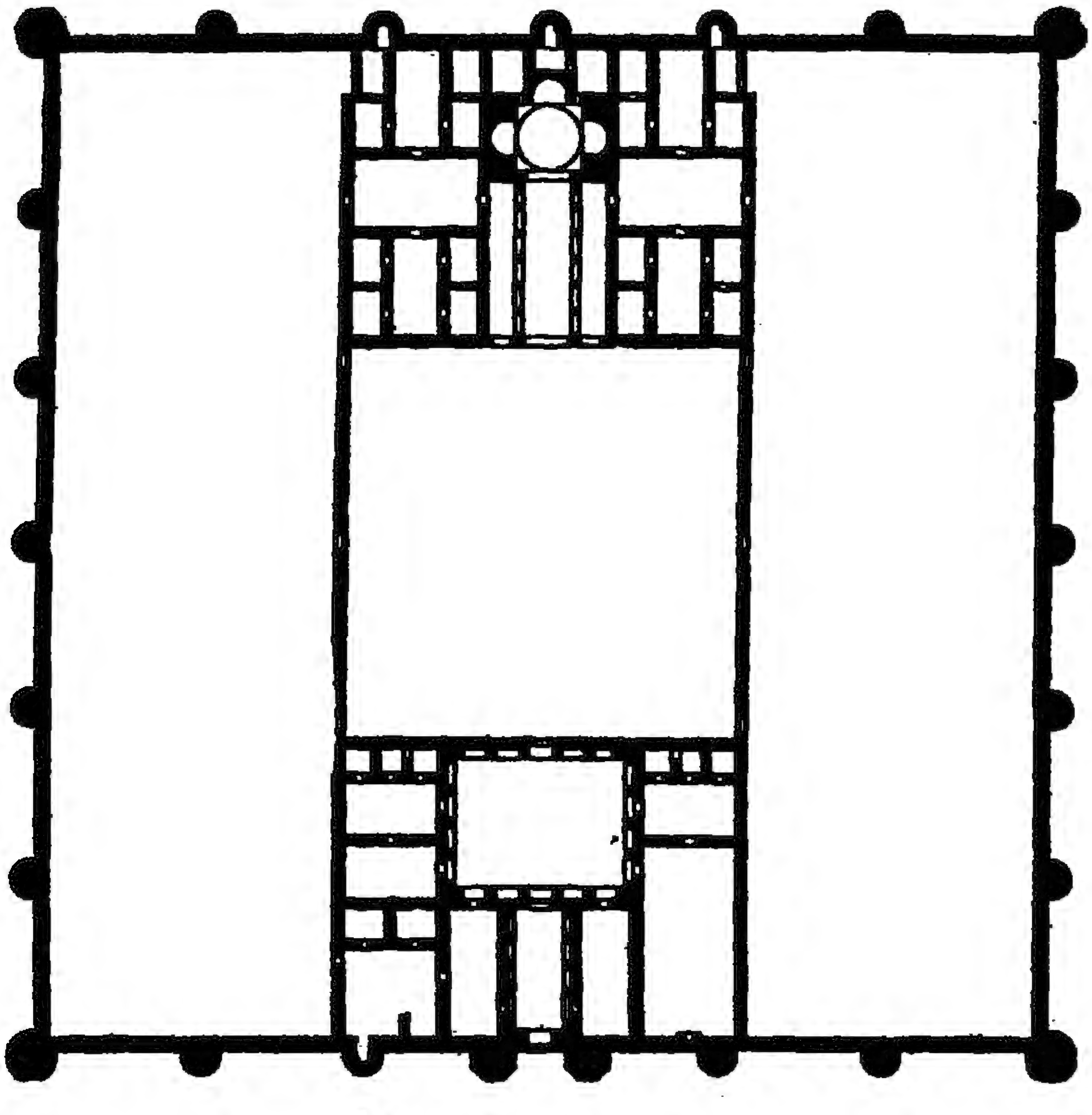
وفي أكثر هذه المباني ، تذكرنا جدرانها الخارجيّة المنيعة بمساجد المعسكرات في الزمن القديم ، وقد تقرّرت الخواص الإقليميّة في تصميمات المباني ،

فكانت في مصر قريبة من الشكل المربع ، بينما بقيت في سوريا على قاعدة المستطيل الأفقي ، وفي المغرب على قاعدة المستطيل العمودي . على أن جامع عُمر (قبة الصخرة) في بيت المقدس قد شذّ عن هذه القاعدة ، إذ هو بناء مثمن الشكل ، يقوم من الخارج على نظام من العقود المدببة والمباني الأمامية للأبواب . ومن الداخل على موضع ذي دعائم مثمنة وآخر مركزي ذي دعائم أسطوانية ، تعلوهما قبّة خشبيّة مزدوجة الكسوة ، تصلها بهما طارة (صورة ٥) . وقد يرجع هذا التصميم إلى أن البناء حول الصخرة المقدسة ، أو يرجع إلى الرغبة في منافسة الكنائس المسيحيّة . وأيّاً ما كان الأمر فقد كان الغرض من إنشائه سنة ٦٩١ م في عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان هو أن يكون مزاراً مقدّساً للمسلمين في موضع هيكل سليمان .

القصور والقلاع :

إن الآثار القليلة الباقية من قصور الخلفاء الأمويين وقلاعهم في دمشق ، لا تكفي لإعطاء صورة عن مظاهر حياتهم . والواقع أن أكثرهم كانوا يفضلون الحياة في البادية لملاءمتها لطبيعة نشأتهم . وقد أنشأ بعضهم لذلك قصور المعسكرات في الحيرة وقصور اللهو في الأردن ، وفي مواضع بالصحراء السورية حيث كانت تنمو نباتات محدودة في فصل الأمطار ، وكان الماء يجلب إلى هذه القصور من مسافات شاسعة . وبقي منها نموذجان رئيسيان هما : قصر المشتّى ، وقصر عمرة ، كما اكتشفت في السنين الأخيرة بقايا لقصور المفجر قرب البحر الميت ، والحير الغربي ، والحير الشرقي ، والرصافة ، والمنية .

وقد كشف قصر عمرة سنة ١٨٩٨ على يد (موزل) . وكان الخليفة الوليد يقيم به للصيد والاستجمام ، ويرجح أنّه كان يضمّ قاعة ذات أقبية ثلاثة بغير ركائز ، وقاعة رئيسيّة ذات حنية ، وحجرات صغرى بحمّام . وقد بني بالحجارة ، وكُسيت أرضه بالرخام والفسيفساء ، وزينت جدرانه العليا بتصاوير بدويّة . وكان الماء يُرفع إلى سطحه من بئر ثمّ يجري إلى غرفه . أمّا قصر المشتّى (رسم ٤) فهو نموذج للقصر الصحراوي المأخوذ عن معسكر

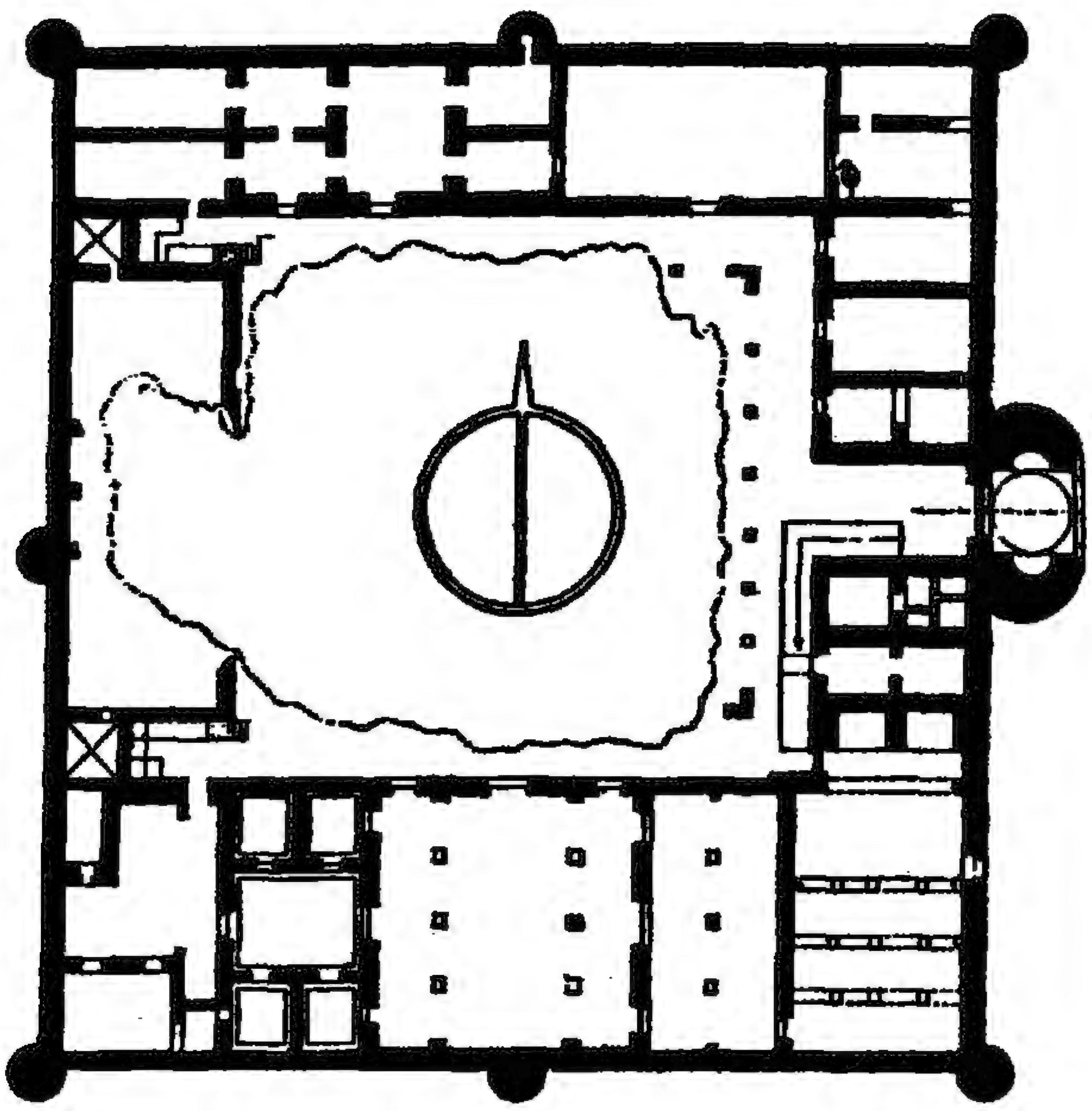


رسم ٤ – تصميم لقصر المشتّى

البدو والقلاع الرومانيّة . وكان له سور خارجي مربع الشكل محصن بأبراج مستديرة ، ويتألف من : بيت أمامي ذي ردهة وحجرات جانبيّة ، وصحن

كبير يتوسطه حوض ماء ، وبهو وسط على الطراز البازيليكي به ثلاثة أروقة ، وقاعة ملحقة به مؤلفة من ثلاث حنايا ، وحجرات على الجانبين . ولم تكن له سوى بوابة واحدة على جانبيها واجهة بها زخارف ونقوش (يوجد معظمها الآن بمتحف برلين) والمرجح أن تصميمه مأخوذ من نماذج فارسيّة ساسانيّة ، وقاعة العرش المثلثة فيه يبدو فيها التأثّر بالفن البيزنطي . وإلى يمين مدخله قاعة بحائطها الجنوبي تجويف يدلّ على أنّها كانت مسجداً . وقد عثر في فناء القصر على بقايا قطع منحوتة . وتقسيمه بوجه عام يشبه تقسيم البناء في قصور الغساسنة واللخميّين بالشام والعراق .

وأمّا القصور الأخرى فكلّها ذات أبعاد فخمة ، ويرجع قصر المفجر إلى عهد الخليفة هشام (٧٢٤ – ٧٤٣ م) . وتقع قصور الخير الغربي والشرقي والرصافة في الشمال الشرقي لدمشق ، وقصر المنية (رسم ٥) قرب بحيرة



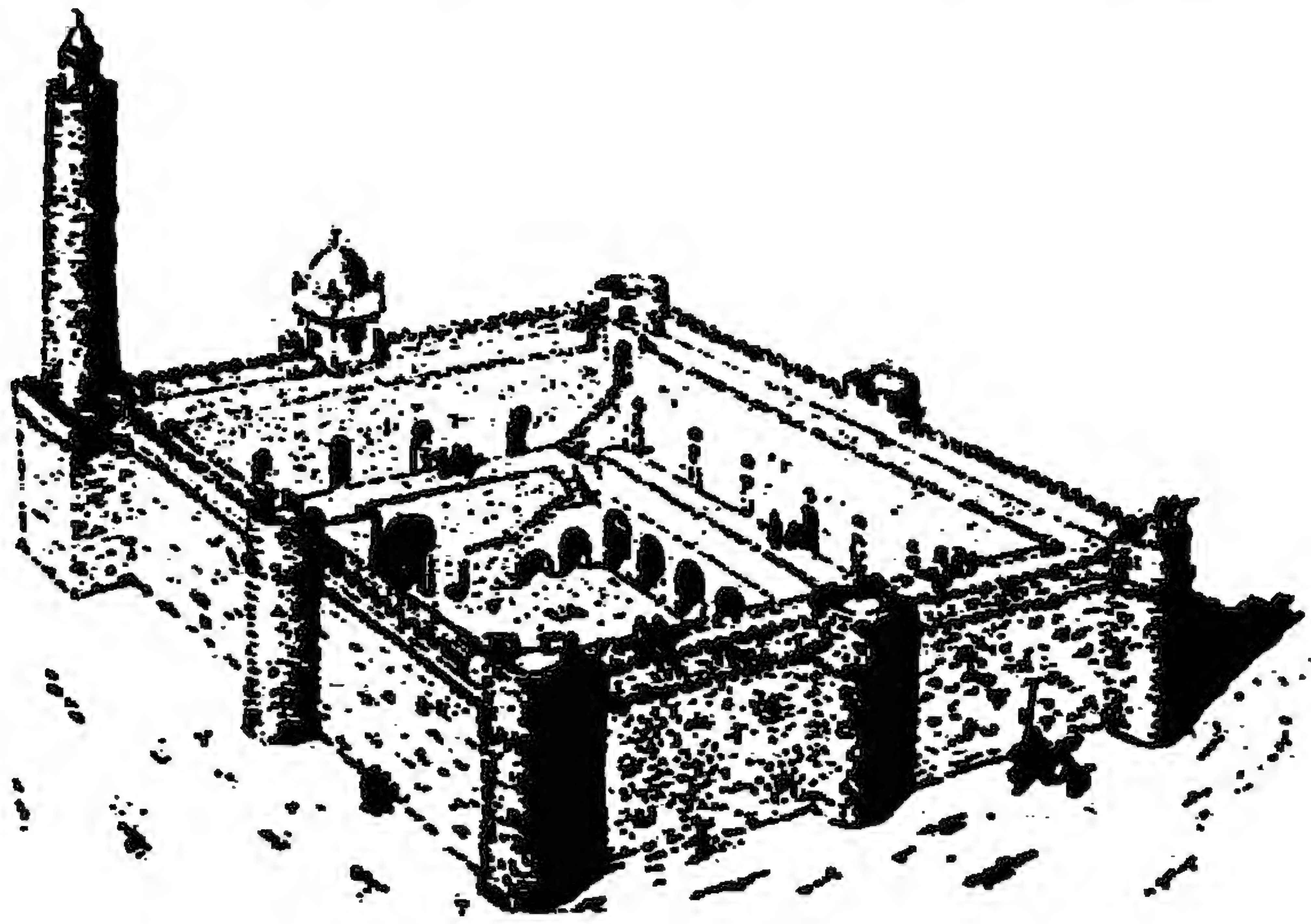
رسم ٥ – تصميم لقصر المنية في فلسطين

طبرية وكان يُظنّ أوّلاً أنّه قلعة رومانيّة .

ولم يبقَ من القصور الأخرى في مصر وشمال إفريقيا ما يدلّ عليها من آثار ، وكذلك قصر الخلافة بقرطبة الذي بدأ تشييده سنة ٧٨٤ م وزيد في بنائه مراراً حتّى القرن العاشر .

ولكن القصر الذي شيّده عبد الرحمن الثالث سنة ٩٣٦ م على مرتفع جبلي أمام مدينة الزهراء عاصمة ملكه كشفت أجزاء منه أخيراً ، وهي تثبت أن القصر بني على طراز الجامع الكبير .

وكان الدافع إلى إقامة الأربطة أو الحصون الإسلاميّة الّتي تشبه أديرة الرهبان العسكرية ، هو رغبة الحكام المسلمين بشمال إفريقيا في التحصن ضد هجوم الأعداء من جهة البحر ، وضد أي تمرّد في الداخل . وقد أنشئت كلّها تقريباً في القرنين الثامن والتاسع ، ولم يبقَ لأكثرها أثر على الساحل التونسي . وليس في القليل الباقي منها ما يدلّ على مظهرها الأوّل غير رباط



رسم ٦ — « رباط صوصة » في تونس

صوصة في تونس ، ذي المنشآت المستطيلة الشكل ، المحصنة بسور يضمّ حجرات وغرفاً للسكنى وميضآت ومصلّى على محرابه قبة ، وفوقه منارة أسطوانية للأذان ، كما كانت تستعمل برجاً لإرسال الإشارات (رسم ٦) . ومثله رباط موناستير ، الذي كان يحتوي أيضاً على مدفن بين السور وجدار المحراب . وكانت توجد على الساحل المراكشي أربطة مماثلة ، كما أقيم بعضها في الصحراء لنشر الإسلام داخل إفريقيا ، وفيها نشأت حركة المرابطين بالمغرب في القرن الحادي عشر .

الزخارف والفنون الفرعية :

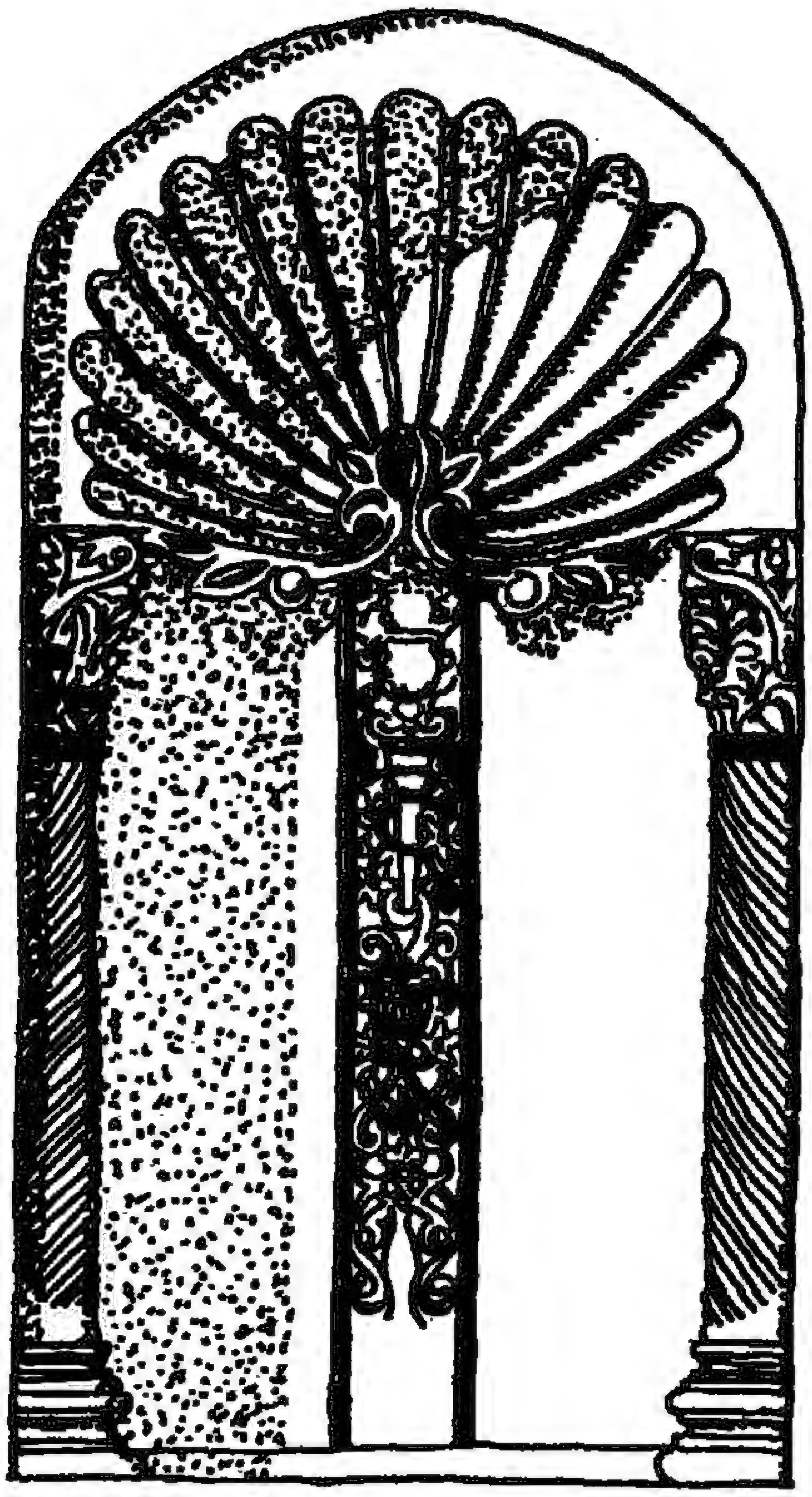
أشرنا من قبل إلى أن كثيرا من المواد التي استعملت في بناء الجوامع الأموية الأولى كانت تجلب إلى دمشق وبيت المقدس وغيرهما من الأبنية البيزنطية المخربة ، وقد استخدمت الأعمدة والتيجان البيزنطية أيضاً في التوسيعات الأولى بمباني قرطبة ، ولم يبتكر طراز خاص للتيجان إلاّ في أواخر القرن العاشر . وكانت الجدران أوّل الأمر في دمشق مثلاً تكسى بالرخام والأحجار الملوّنة ، وكذلك حليات الفسيفساء بقبة الصخرة وصحن الجامع الأموي كانت من صنع عمال يونانيين (صورة ٦) ، واستمر استقدامهم لمثل هذه الأعمال حتى القرن العاشر ، وبخاصة للأعمال الخاصة بالمحاريب والأماكن التي تعلوها قباب ، وتُعتبر الصور التي استعملوها ، من حيث تكوينها ومعالجة موضوعاتها ، هيلينستية خالصة ، رغم أن فيها إلى جانب مناظر الصيد والاستحمام وصور الحيوان ومراحل العمر منظراً للخليفة على عرشه . وفي متحف دمشق تصاوير من قصر الحير الغربي فيها أثر من الفن الساساني .

وتُعتبر واجهة قصر المشتى بداية طيبة لدراسة الزخرفة في بداية مراحل

الفن الإسلامي ، وينظمها افريز منكسر متعرج ، يحتوي على زهرة الأكونتس (شوكة اليهود) . وتتفرّع منها ورود كبيرة ممّا يجعل هناك موضوعات متنوّعة مختلفة تتخلّل القاعدة ذات النحت البديع . وعلى واجهة الباب اليسرى تغلب صور الحيوانات بين الدوالي أو الدوائر (صورة ٦) . أمّا الواجهة اليمنى فتزينها تصاوير نباتية فقط ، ممّا يوحي بتعمّد ذلك إجابة لرغبة الآمر بالبناء مجاراة للشعور الديني بالنفور من تصوير كائنات حية (صورة ٧). وتبدو في الواجهة محاولات النحاتين القلقة لإشاعة الانسجام في التأليف بين التفافات العرانيس في المثلثات. كما تبدو مجهوداتهم الشاقة لإكساب الدوالي والأوراق معنى زخرفيـاً ، قام عليه فن الزخرفة العربي « الأرابسك » الذي بلغ قمة تطوّره في قطع الرخام على جانبي المحراب في جامع قرطبة (صورة ٨) ، حيث غطيت مساحته بأداء دقيق رشيق ، وسهل تشكيله في صور جديدة ، مع الاحتفاظ بالمبادىء الأساسيّة للطراز الأموي الذي عُرف قبل ذلك بقرنين ، من حيث شغل المسطحات ، وتأثير ظلمة الأعماق . وقد روعيت هذه المبادىء كذلك في عمل التيجان ، مع تحوير لسنة الأكانتوس وإكساب زهرته معنى جديداً .

وفي الزخرفة الجصّية في قصري المفجر والخير الغربي ما يدلّ على دقة التفكير والمهارة العظيمة في الأداء ، كما تظهر فيها المؤثرات الساسانيّة ، ونماذج هندسيّة متعدّدة لموضوعات حيوانية مختلفة ، ولأشكال آدميّة أيضاً . وحليت القمرات فوق ممرات الأبواب بالجصّ المفرّغ .

وفي جامع الخاصكي ببغداد محراب يُظن أن الخليفة العباسي المنصور نقله من سوريا إلى الجامع البسيط الذي بناه في أوّل عهده (رسم ٧) . وقد صُنع من كتلة رخام واحدة على هيئة محارة جميلة فوق عمودين بحلزونات دائرة على البدن ، يتوسطها شريط زخرفي أشبه بما في واجهة قصر المشتى المعاصر



رسم ٧ ـ محراب من القرن الثامن موجود في بغداد

له . وقد تطور تشكيل المحراب في قرطبة إلى ما يشبه خلوة من ثمانية أضلاع ذات بوائك صورية مسقوفة بمحارة مماثلة ، وفي منطقة المحراب بجامع الحاكم إسراف واضح في استخدام العقود المشرشرة ، التي تتناوب فيها كتل مشغولة ملساء كثيرة الزخرفة .

وتذكر المؤلفات العربيّة أن النحت الحر للأشكال كان مقرراً في منشآت مدينة الزهراء ، حيث نشأ عمل أحواض مختلفة للوضوء بهيئة مستطيلة ، مصنوعة من الرخام ، ومرتبطة بالزخرفة المعمارية ، وموضوعاتها النباتية

مطابقة لطراز الجامع الأموي ، وأضلاعها القصيرة بها تصاوير لنسور تنشب مخالبها في غزلان (صورة ١١ تحت) . وقد وجد بعض هذه الأحواض في أنحاء إسبانيّة أخرى . وأكثرها تحتوي على كتابات منقوشة تحدّد تاريخ صنعها .

ولا تكفي القطع الخشبيّة المزخرفة الباقية من العهد الأموي لاستنتاجات أخرى عن الفن الزخرفي فيه . أمّا العوارض الخشبيّة في القيروان فجددت في العهد الفاطمي ، وكشفت أخيراً في جامع قرطبة الكبير بعض رسوم كانت في سقفه ، كما كشفت عقود أضيفت إلى بنائه فيما بعد ، وقد بدأ انحطاط هذا الفن في إسبانيا بسقوط الخلافة الإسلاميّة بها ، وبلغ أقصاه في القرن الحادي عشر ، حيث يبدو ذلك في الآثار الباقية بقصر الجعفرية في سرقسطة ، ففي العقود الجصّية به مثلاً تصاوير زخرفيّة وهندسيّة معمارية خالية من أي تنظيم أو تنسيق ، على أنّ الزخرفة الكتابيّة بقيت وحدة محافظة على شكلها القديم في مختلف البلدان ، من حيث استعمال الحروف الكوفيّة الطيّعة الماثلة في نقوش الأبنية وشواهد القبور .

أمّا الفن الأموي الفرعي ، فيُعتبر المنبر الذي يقام بجانب محراب الجامع من أهمّ مظاهره ، وقد بدأ صنعه من جانبين مثلثين من الخشب بينهما سلّم ضيق له دريئة ومدخل ، ثمّ أضيفت إليه ظلة تتوّجه . وفي جامع سيدي عقبة أقدم منبر من هذا النوع أُرسل من بغداد إلى القيروان في القرن التاسع ، وحفره الخشبي يرجع إلى العهد الأموي ، ورغم ما به من بعض حشوات ذات موضوعات نباتية كالّتي في قصر المشتى ، تبدو كلّ مساحة على حدة قد شكل تشابكها النباتي رسماً هندسيّاً مبتكراً غاية في الروعة (صورة ١٠) . كما تدلّ على التفوّق الكبير تلك المجموعة الكبيرة للمتنوعات المستنبطة من زخارف الجدائل والأشرطة ومن العقد والتكاعيب . ومن المحتمل اشتراك

صنّاع من شمال العراق في هذا العمل ، إذ وجدت أبدان أعمدة في ديار بكر بها نماذج مشابهة يرجع عهدها إلى ما قبل الإسلام .

ولم يبقَ من أدوات المساجد من العهد الأوّل سوى نسخ من المصاحف كُتبت على الرق بالخط الكوفي المحكم العريض ، وزُينت بعناوين السوَر وعلامات الهوامش ، محلاة بالذهب وألوان قليلة (صورة ١٢ تحت) . وفي البداية كان للمجلدات الضخمة دفتان من الخشب المطعم بالعاج ومواد أخرى في نظام هندسي . ثمّ عم استعمال الغلاف المصنوع من الجلد .

وعن أحواض الوضوء السالف ذكرها في قرطبة ، بدأ صنع كثير من الصناديق والعلب العاجية هناك في القرن العاشر ، واشتهر بصنعها طائفة من النحاتين هناك . والمرجح أنها سورية الأصل ، وجرت العادة بصنع أغطية محدبة للعلب الأسطوانيّة ، وأغطية مستطيلة مسطحة للصناديق الصغيرة . وكانت هناك أحجام مختلفة منها . وكان جسم العلبة أو الصندوق يغطى بحشوة أموية أصيلة ، في زخرفة متكاثفة عميقة الحفر غالباً ، وتشتمل موضوعاتها بجانب الحيوانات فوق الأشجار والعرانيس على دلايات مستديرة ، عليها صور لشاربين وعازفين ولحكام على عروشهم يحيط بهم الأتباع ، وصور فرسان يصيدون الصقور . وأكثر هذه التحف كان يوصي بصنعها أتباع البلاط الأموي ، وإلى جانب تاريخ صنعها كانت أسماؤهم تُكتب عليها بالخط الكوفي .

أمّا القطع التي صُنعت بعد ذلك في القرن الحادي عشر ، فقد تم صنعها في قونيقة لا قرطبة ، ولذلك تبدو زخرفتها سطحيّة مخطّطة وأقلّ شأناً . وعادة كانت تستعمل في الغرب لحفظ الحلي والجواهر «شكمجيات» . وكانت من الهدايا المفضلة للعرائس الأميرات . وقد وجدت أقمشة متعدّدة الألوان ، عليها صور لنسور مطبقة بمخالبها على غزلان ، ولحيوانات متماثلة

متقابلة في دوائر . وموضوعات أخرى تشبه النحت القرطبي . والمرجح أنها إسبانية الأصل للتشابه بينها وبين منسوجات مغربيّة وجدت فيما بعد . وهي على كلّ حال أقدم المنتجات الباقية من صناعة الحرير في إسبانيا خلال ازدهارها في العهد الأموي . وقد أعيد تأسيسها على يد بعض العرب السوريّين . وقد أسّس في القرن العاشر الميلادي منسج حكومي للحرير ، كانوا يطلقون عليه اسم الطراز ، ويعمل على غرار مثيل له في مصر ، وإنتاجه مخصص للقصر .

وبين الأواني الخزفيّة الملساء التي عُثر عليها أخيراً بمدينة الزهراء ، نوع وطني ملوّن بالأخضر والبني البراق فوق أرضيّة بيضاء ناصعة ، وموضوعات أكثرها بسيطة ، وبعضها عليه صور حيّة . وهناك أوانٍ خزفيّة أخرى تبين أنها مستوردة من مصانع الخزف العبّاسيّة التي أنشئت في الفترة التالية .

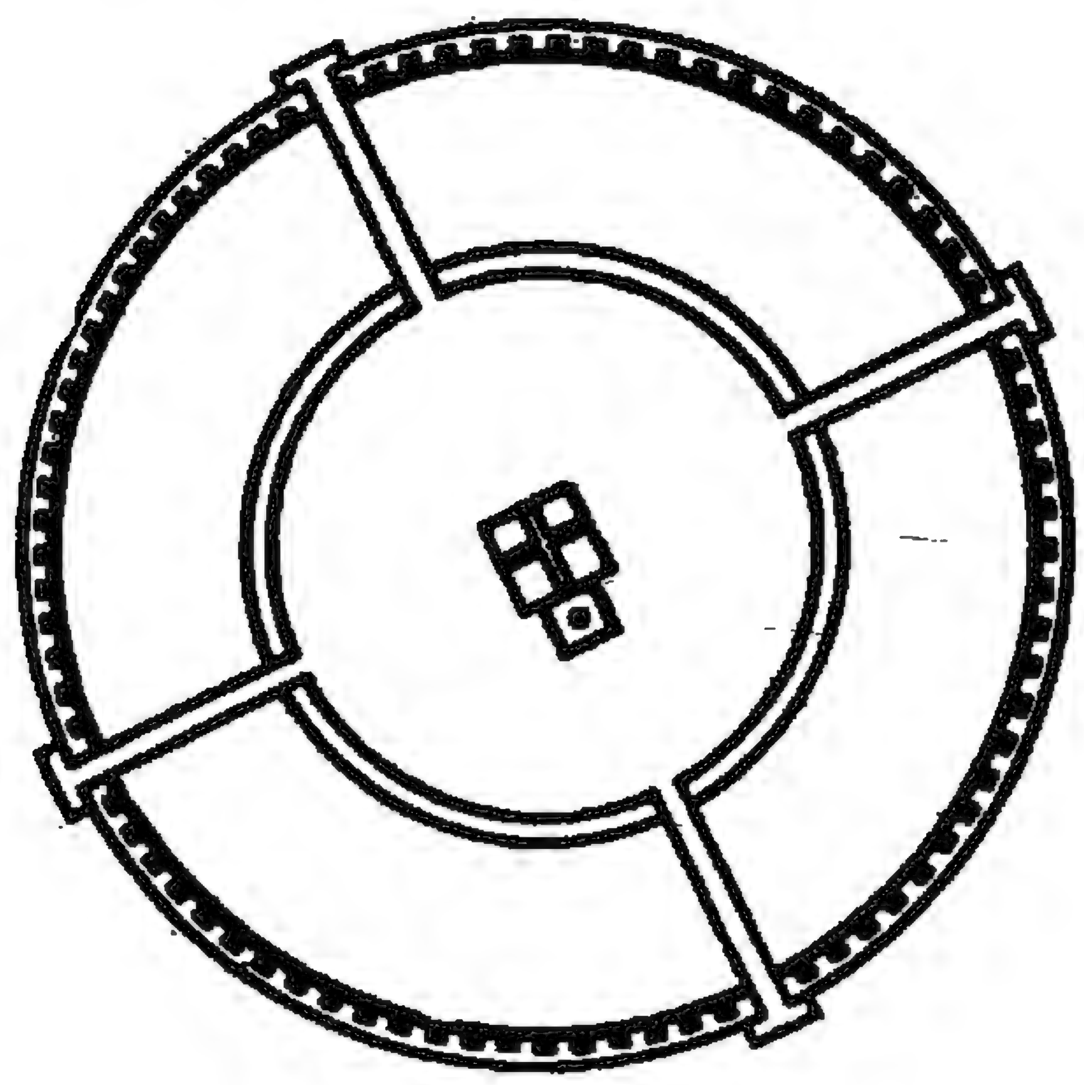
الفن في عهد العبّاسيين

كان من نتائج انتقال عاصمة الخلافة الإسلاميّة في عهد العبّاسيين من دمشق إلى بغداد القريبة من المدائن عاصمة الفرس القديمة ، بجانب استقلال الدولة الأمويّة الجديدة في الأندلس ، أن ازداد ظهور العنصر الفارسي في الشرق سياسيّاً وثقافيّاً وفنيّاً ، بينما بدأت تضعف تدريجاً تلك الروابط بين المدنيّة الإسلاميّة في أوّل عهدها وبعض العصر الهيليني القديم ، لتحلّ محلّها التقاليد الساسانيّة بتشجيع كبراء الفرس المسلمين الذين أصبحت لهم مكانة ملحوظة في عهود الخلفاء العباسيّين الأوّلين .

ورغم الإجراءات التي اتخذها الخلفاء العباسيون بعد ذلك للحد من تغلغل العنصر الفارسي ، كاتخاذ حراس من الأتراك ، وإيثارهم الأقاليم الطورانيّة الموالية لهم ، استطاع بعض الزعماء الفرس المسلمين الاستقلال بأقاليمهم عن السلطة المركزيّة في بغداد مستغلين عقيدتهم الشيعيّة ؛ واستطاع الفنانون الفرس في عهود البويهيين والصفاريين والطاهريين والسامانيّين وغيرهم إحياء التقاليد الساسانيّة ودفعها إلى الازدهار والانتشار من جديد . على أن الاتجاهات المضادة في بغداد ، والتي كانت تستلهم الأتراك ، لم تعدم وسيلة إلى التسلل لمنافسة تلك الاتجاهات الفارسيّة ، عن طريق ابن طولون في مصر ، وعن طريق آخرين في تركستان وغيرها . على أن ازدياد النفوذ التركي في بغداد

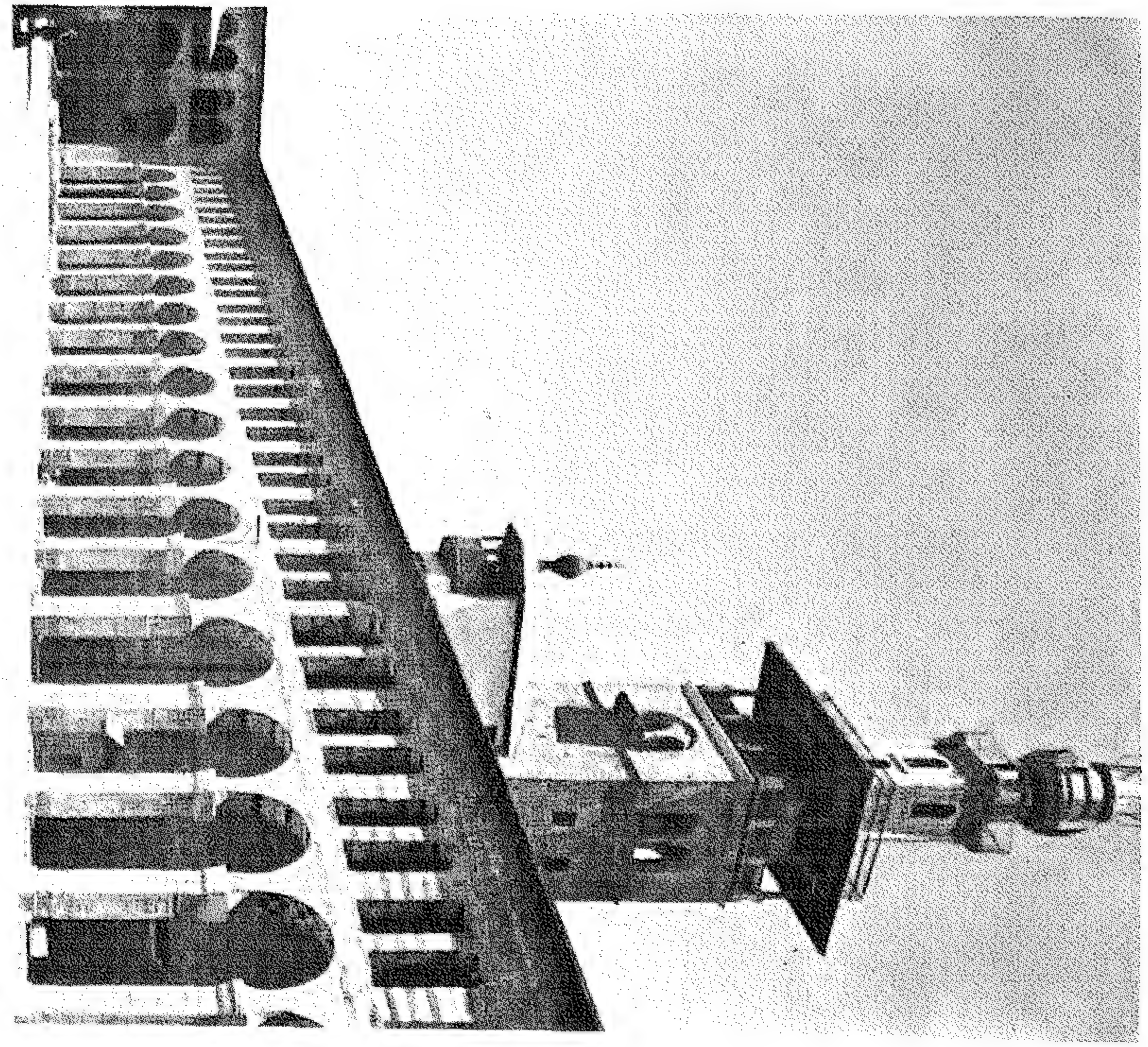
وما يتبعها من البلاد الإسلاميّة سرعان ما قضى على الخلافة العباسيّة ، فاستولى الأمراء السلجوقيون على الحكم . ولم تكن بغداد حينما فتحها المغول سنة ١٢٥٦م سوى ولاية سلجوقيّة .

وكان الخليفة العباسي المنصور حينما شرع في بناء عاصمته الجديدة على شط دجلة ، قد اختار لها تخطيطاً على شكل دائرة كاملة ، يحيط بها سور رئيسي ذو أبراج مستديرة ، وسور آخر أمامي . وجعل لمساحة السكن فيها أربعة مداخل ضيقة طويلة ، مرتبطة بشارع دائري من الداخل والخارج ، وبذلك تقسمها إلى أربعة أرباع دوائر ، يشتمل كلّ منها على أزقة متشعبة يتراوح عددها بين ثمانية واثني عشر . أمّا الطرق المؤدية إلى المركز فكانت على هيئة بوائك مكشوفة ، وأقيم قصر الخليفة والجامع في الوسط منعزلين (رسم ٨) . وقد كرّر المنصور هذا التخطيط عند بناء مدينته الجديدة

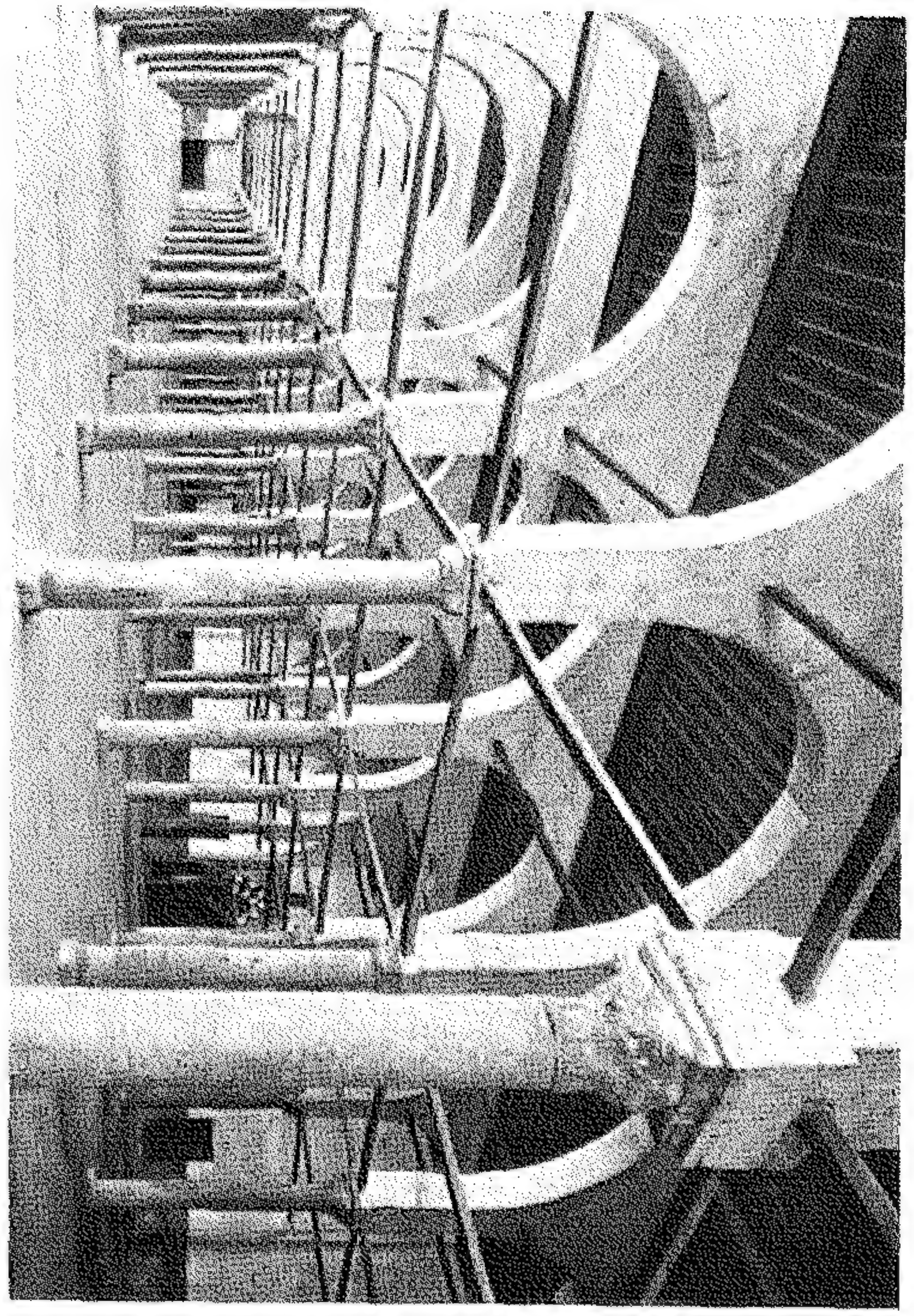


رسم ٨ – مخطط لمدينة الخليفة المنصور على شكل دائرة كاملة

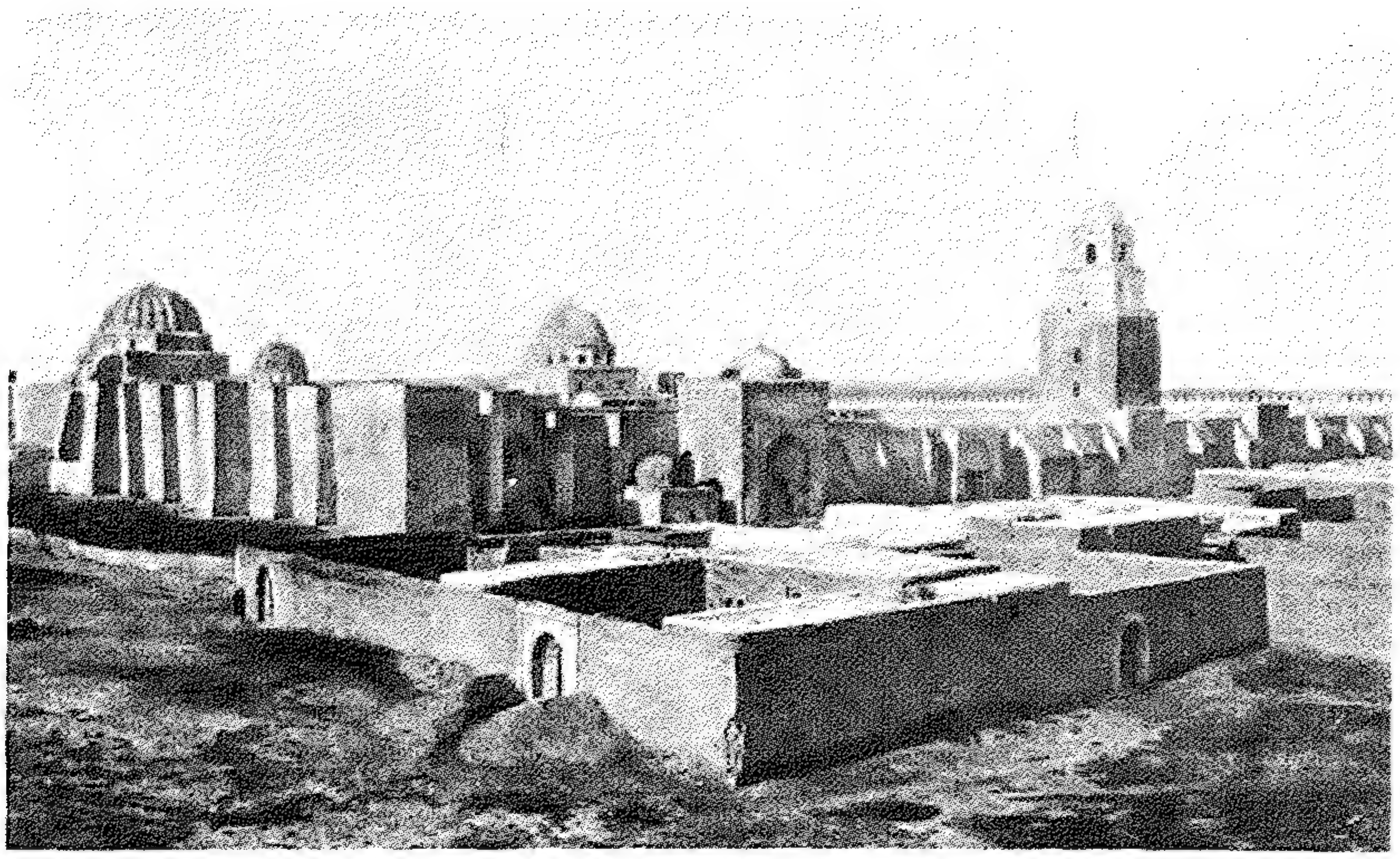
بالقرب من الرقة القديمة على نهر الفرات ، وجعلها على هيئة حدوة الفرس . وقد اتخذها الخليفة الرشيد فيما بعد مقرّاً له فيما بين سنتي ٧٩٦ و ٨٠٨ م ، وبقيت أسوارها المبنية باللبن والمحصنة بالأبراج محتفظة بأشكالها .

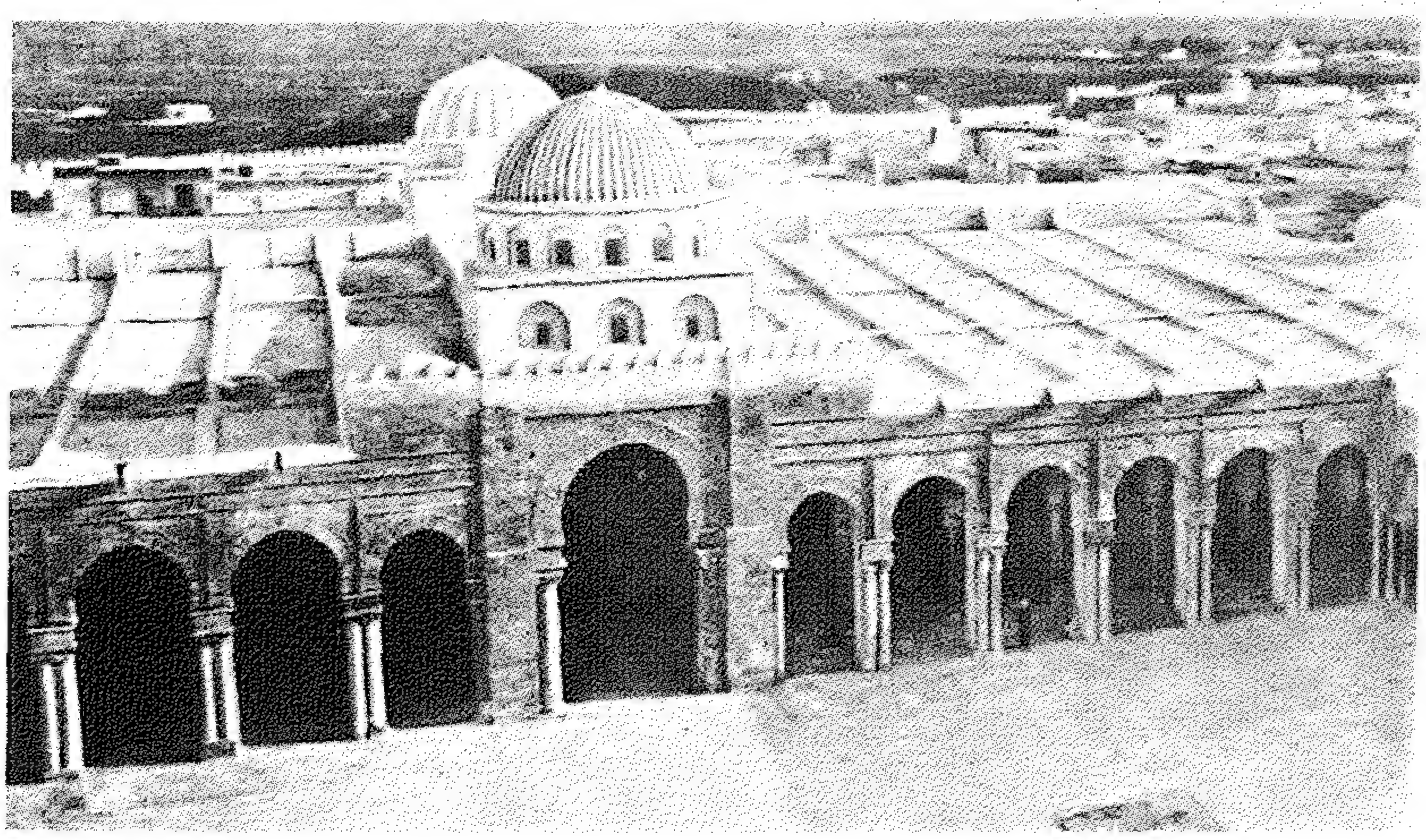


صورة ١ فوق – صحن الجامع الأموي في دمشق



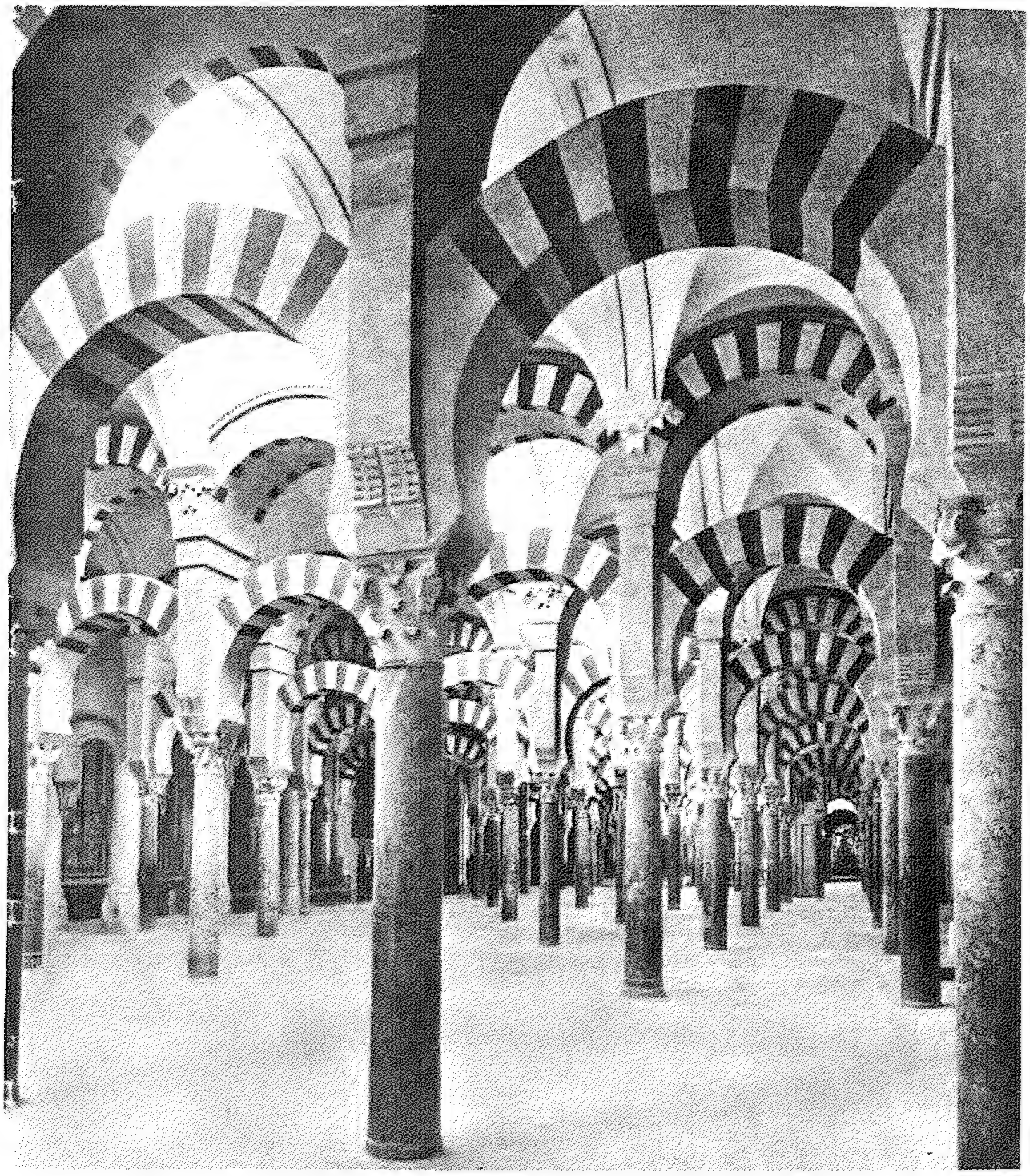
صورة ١ تحت – حرم جامع عمرو بالقاهرة



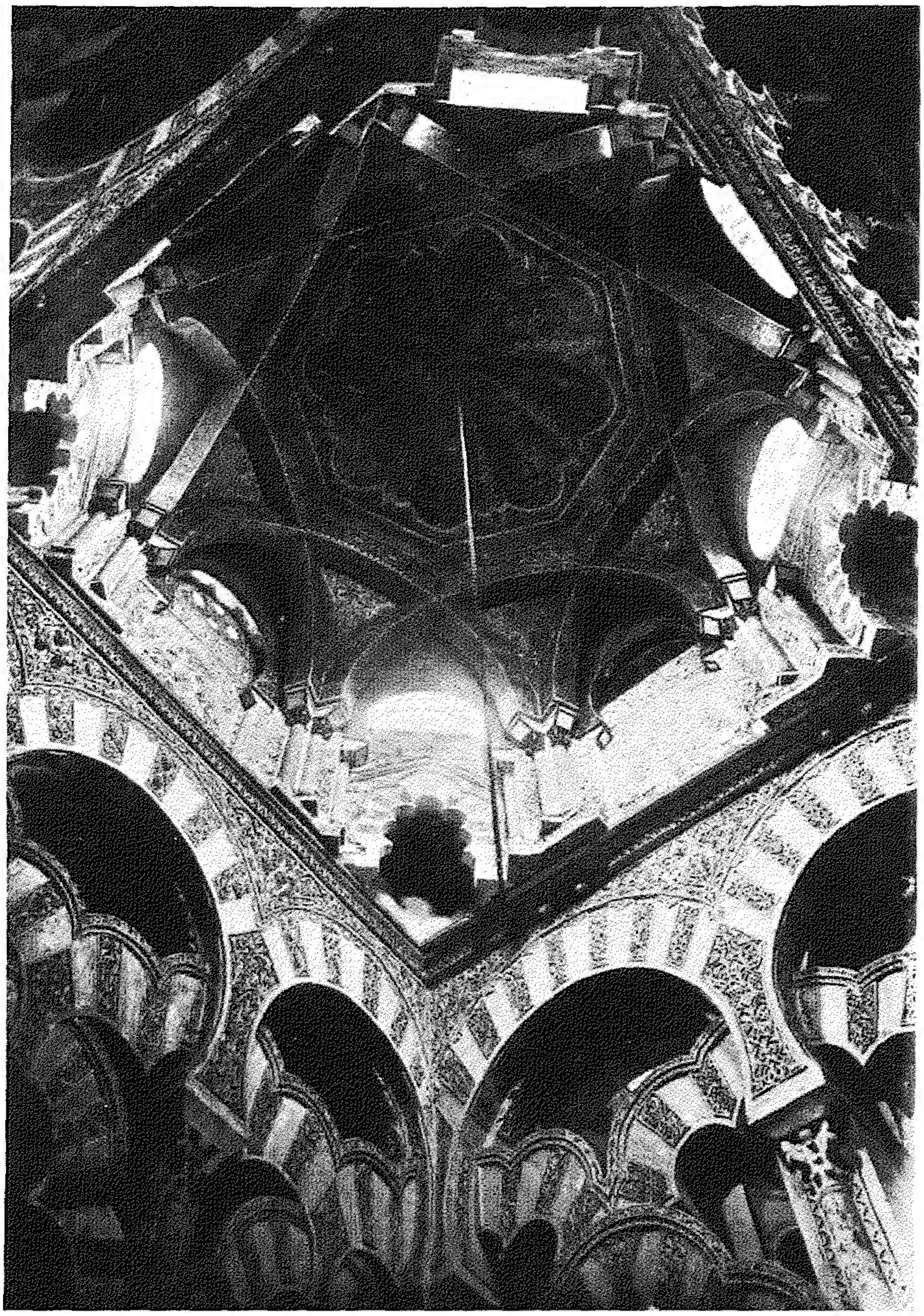


صورة ٢ فوق – مسجد سيدي عقبة بقيروان من الخارج

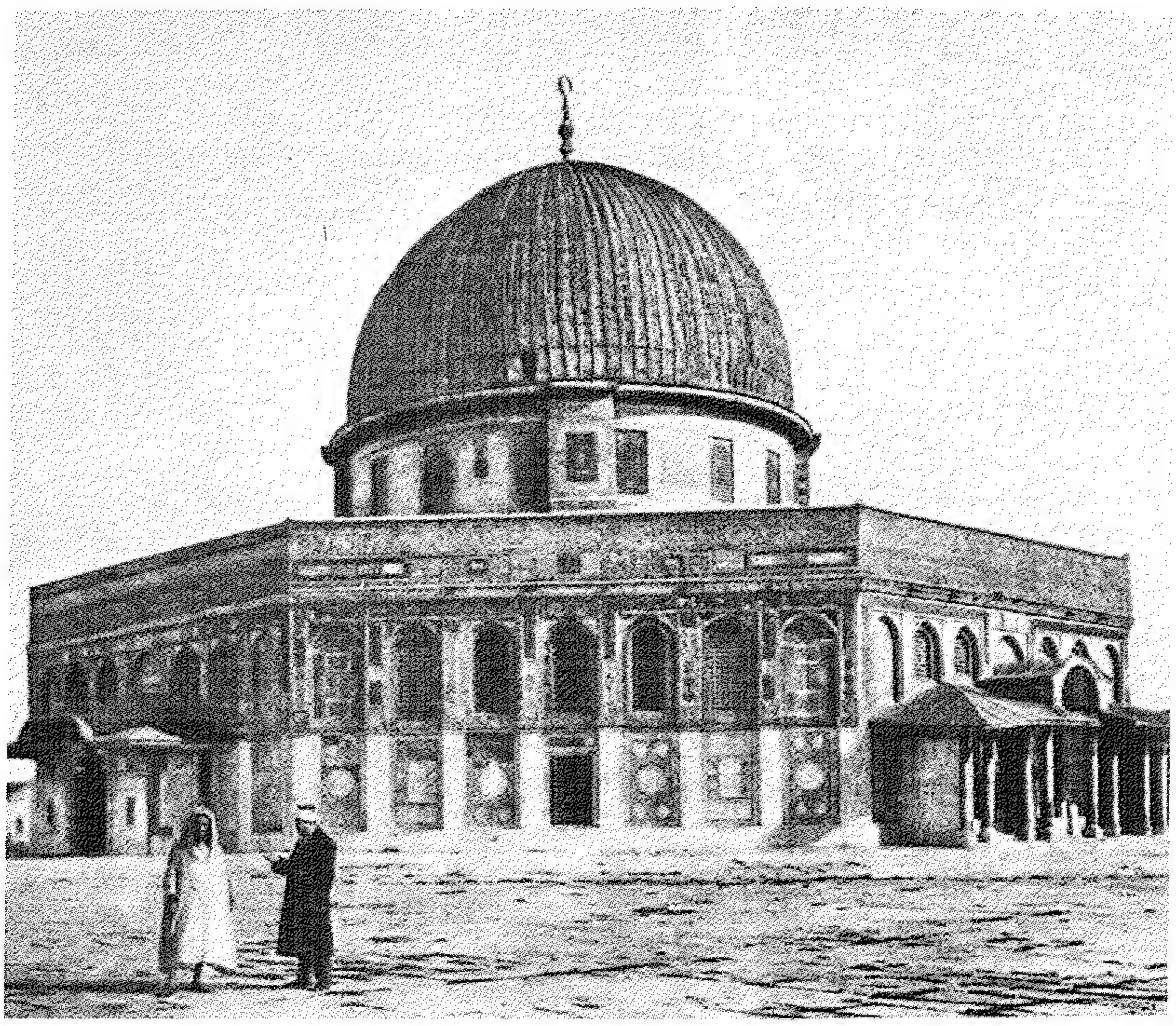
صورة ٢ تحت – حرم المسجد من فوق



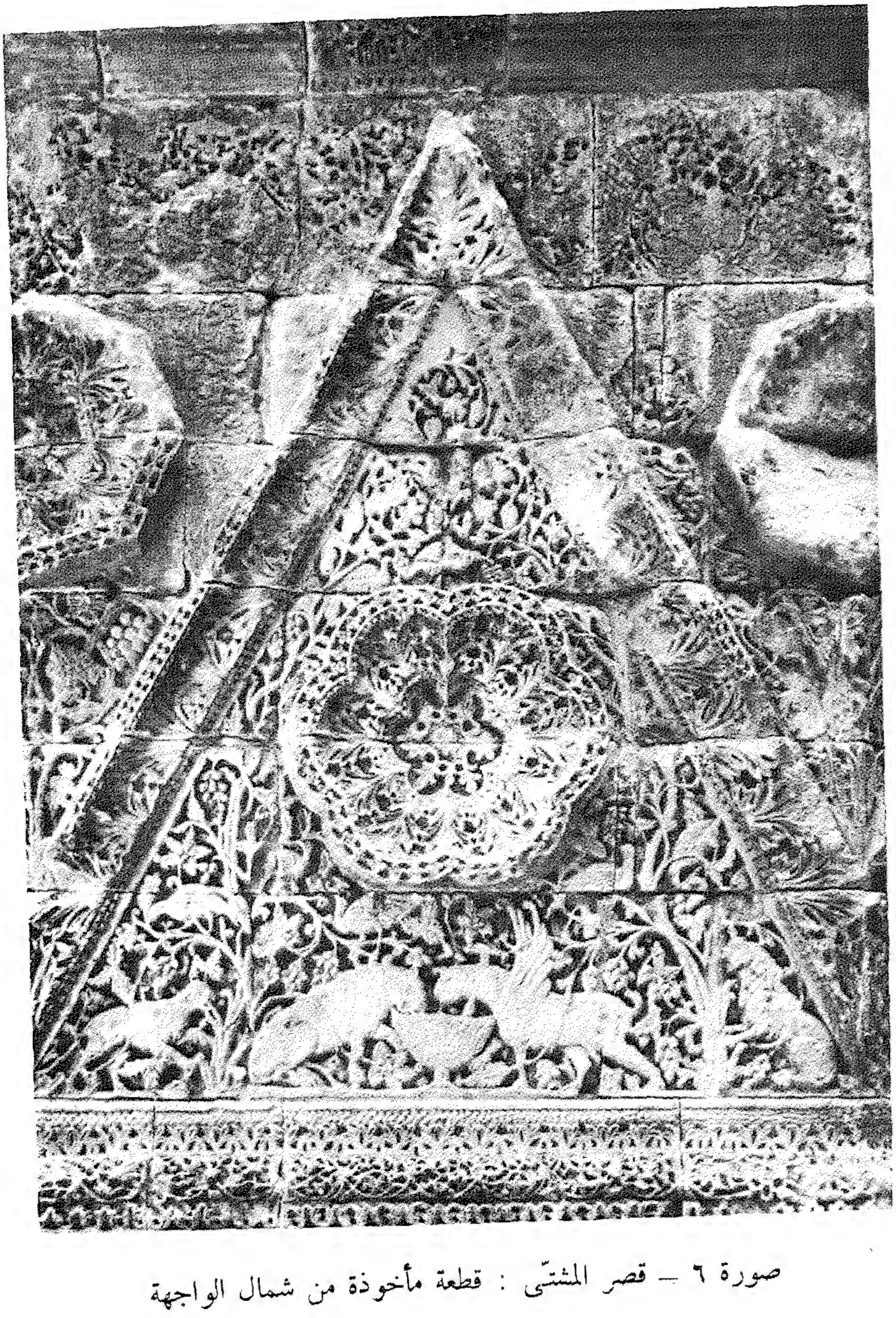
صورة ٣ – حرم الجامع في قرطبة



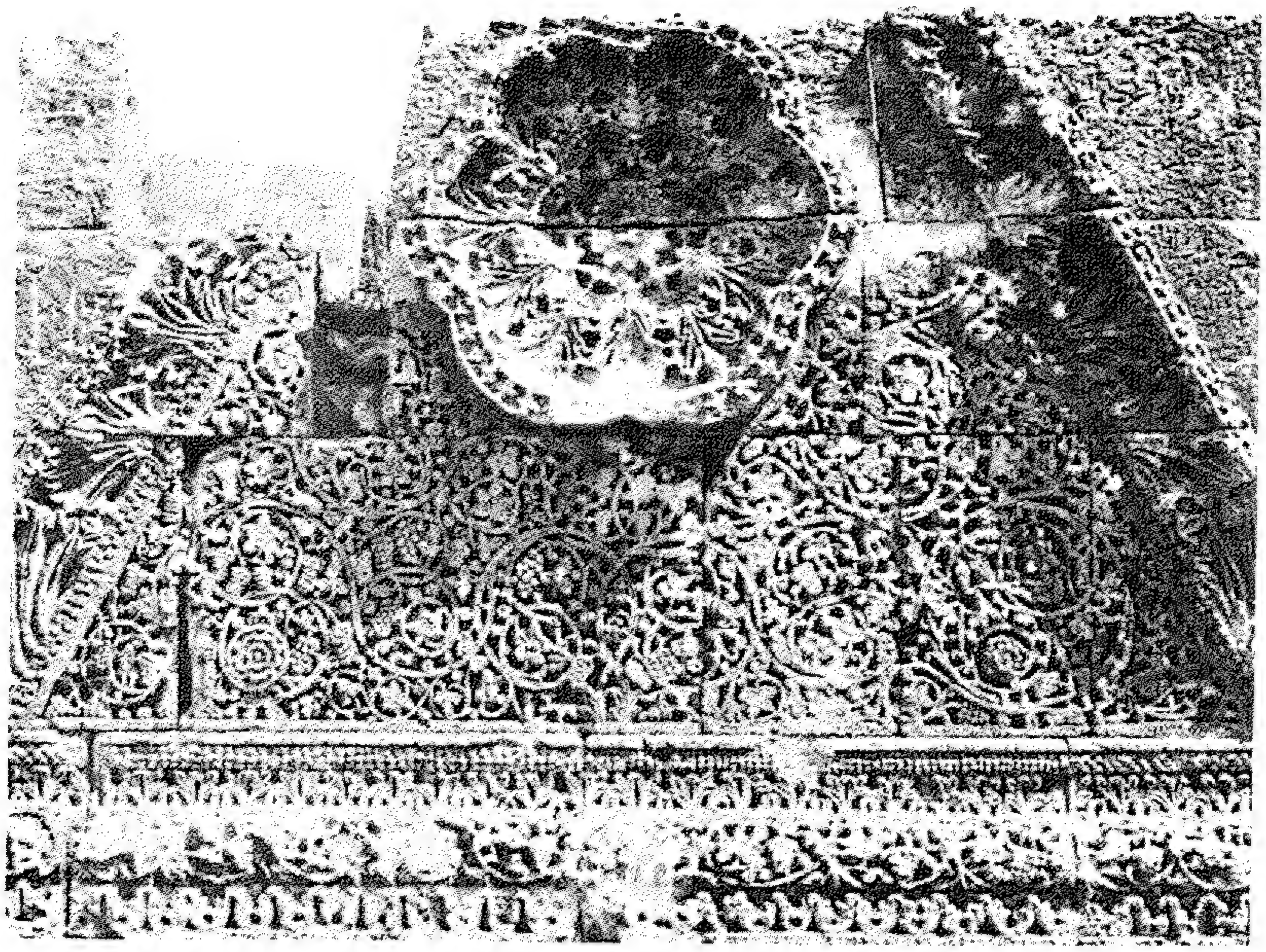
صورة ٤ — منظر قبّة الجامع في قرطبة من أمام المحراب



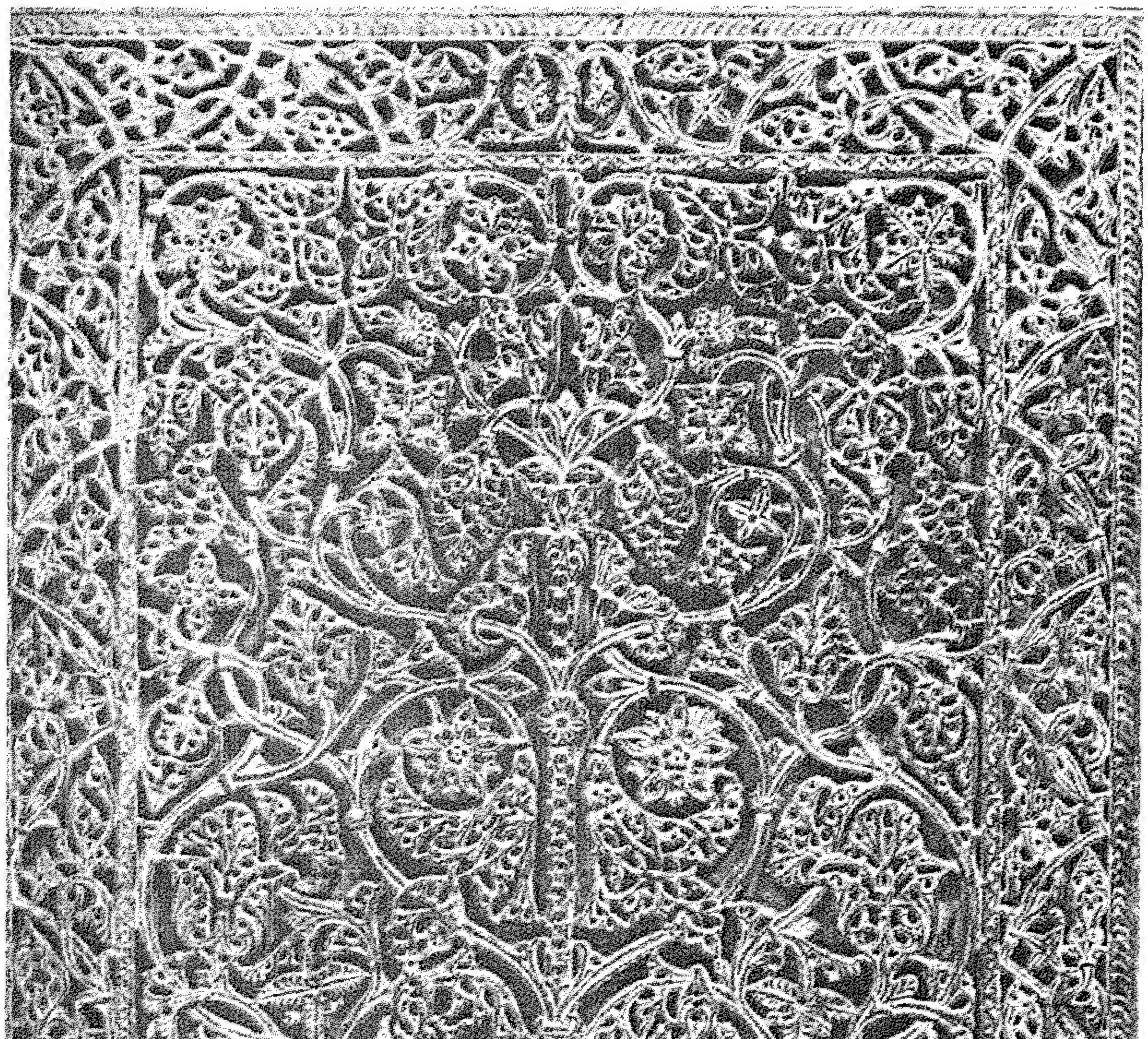
صورة ٥ – قبّة الصخرة في القدس



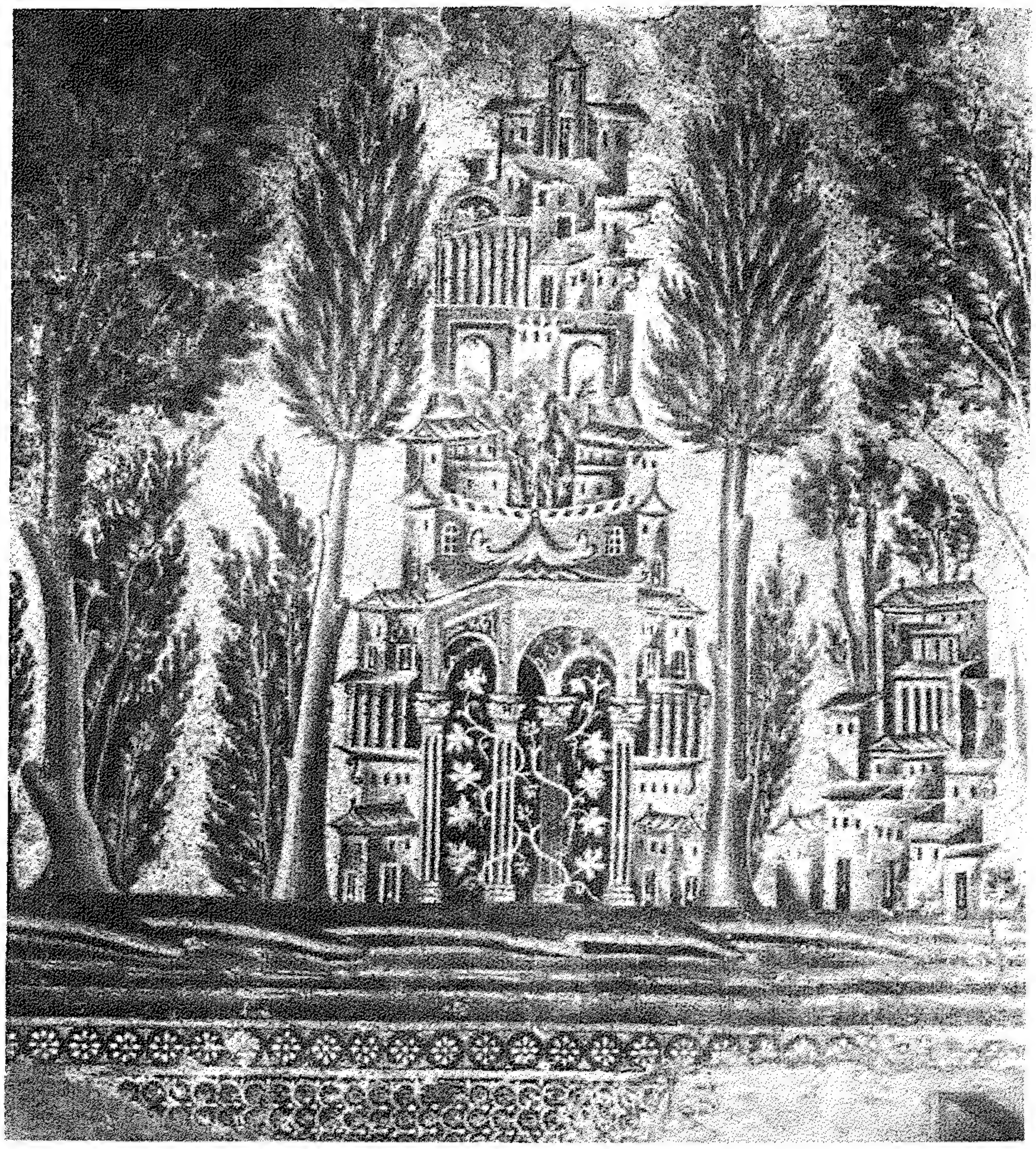
صورة ٦ – قصر المشتّى : قطعة مأخوذة من شمال الواجهة



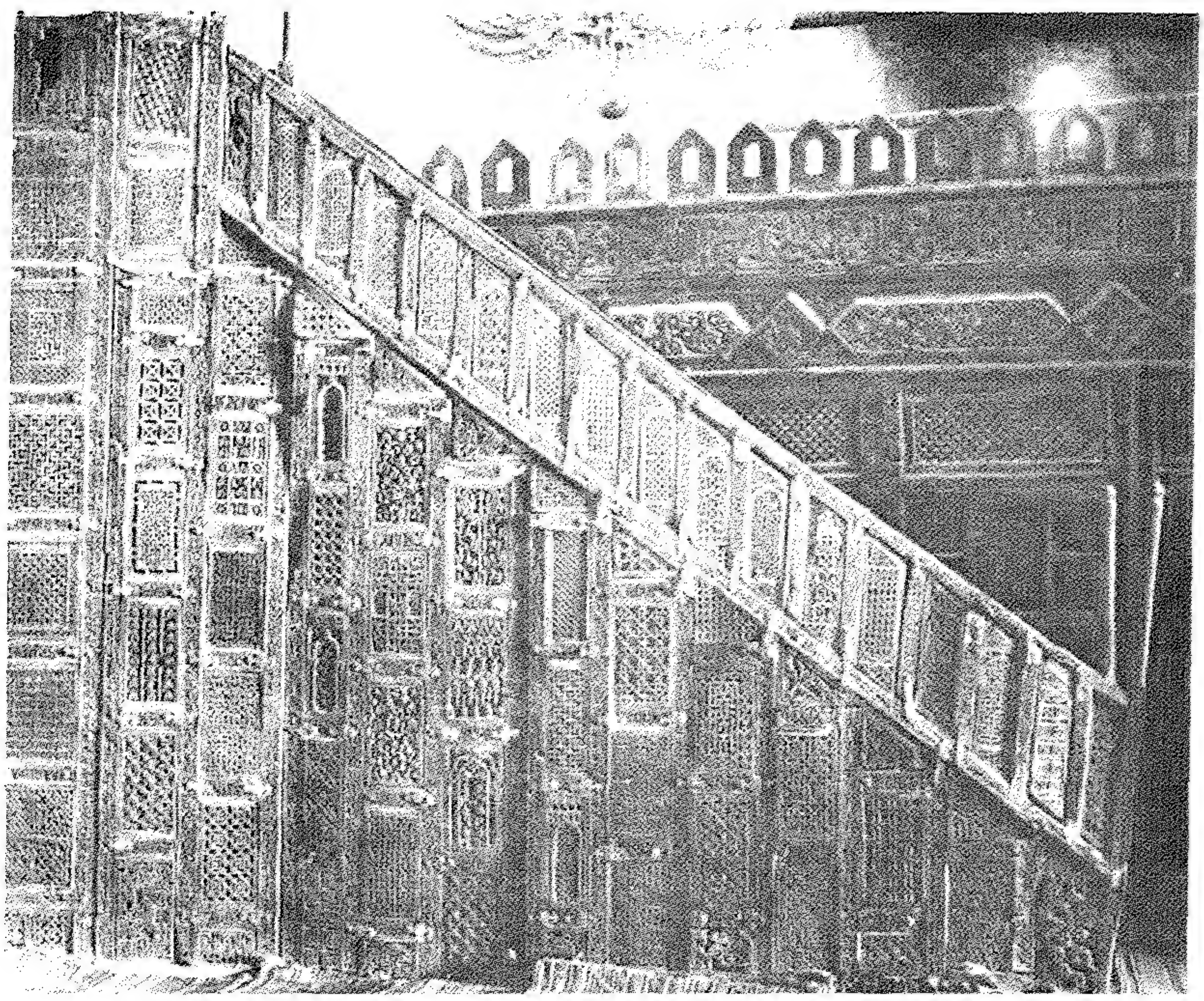
صورة ٧ — قصر المشتّى : قطعة مأخوذة من يمين الواجهة



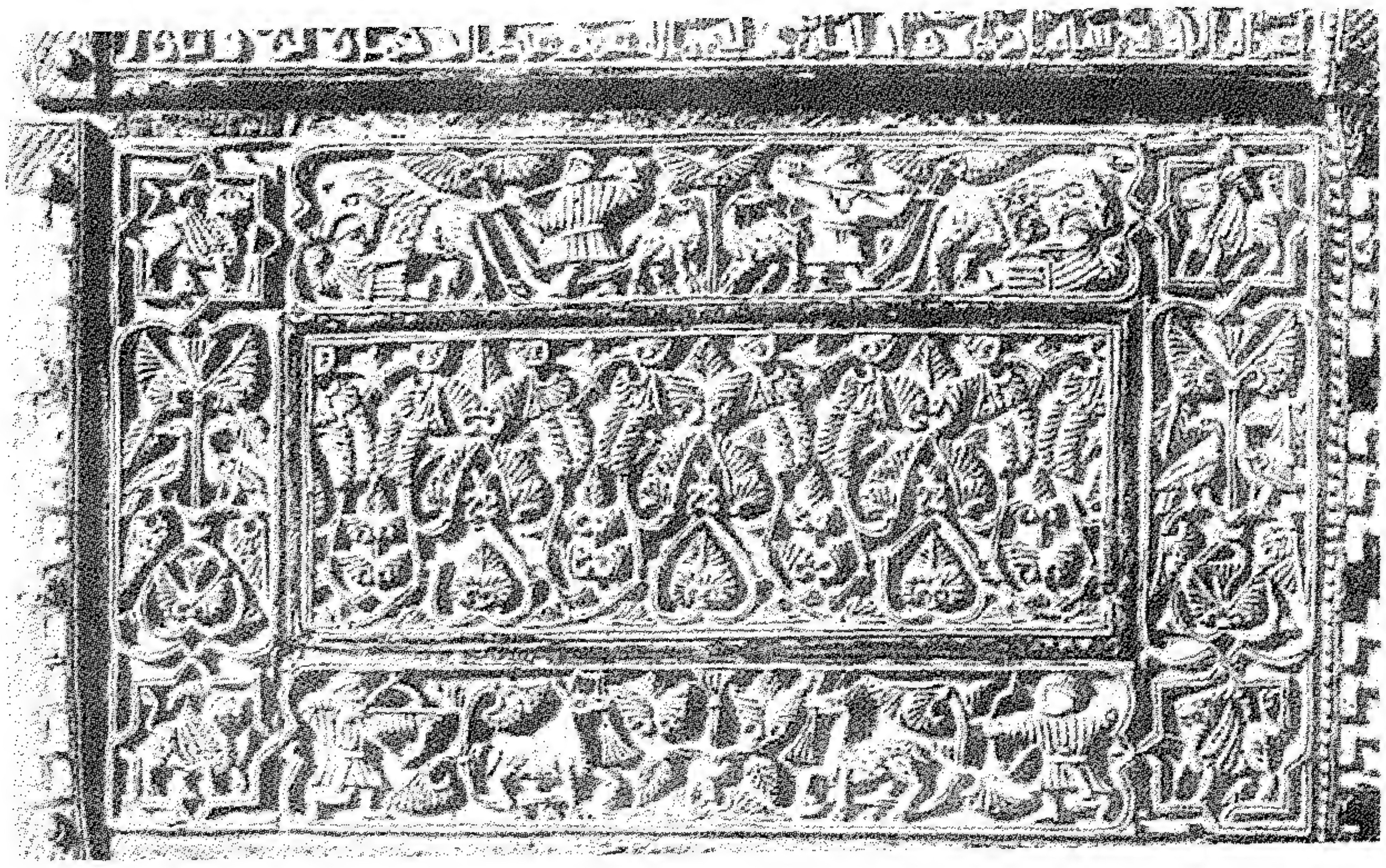
صورة ٨ – لوحة مرمريّة بجانب المحراب في جامع قرطبة

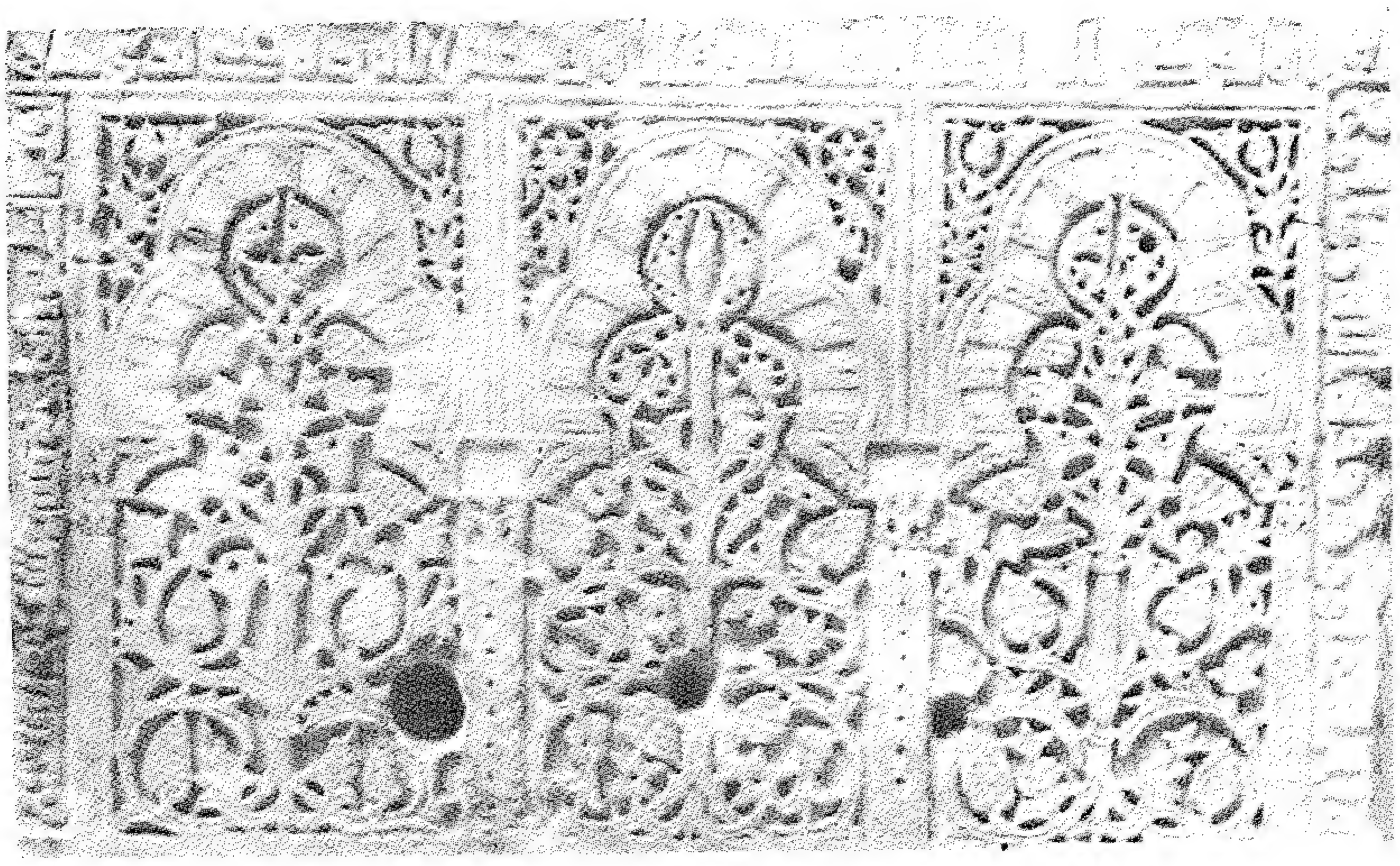


صورة ٩ – موزاييك في صحن الجامع الأموي بدمشق



صورة ١٠ – منبر الجامع بقيروان

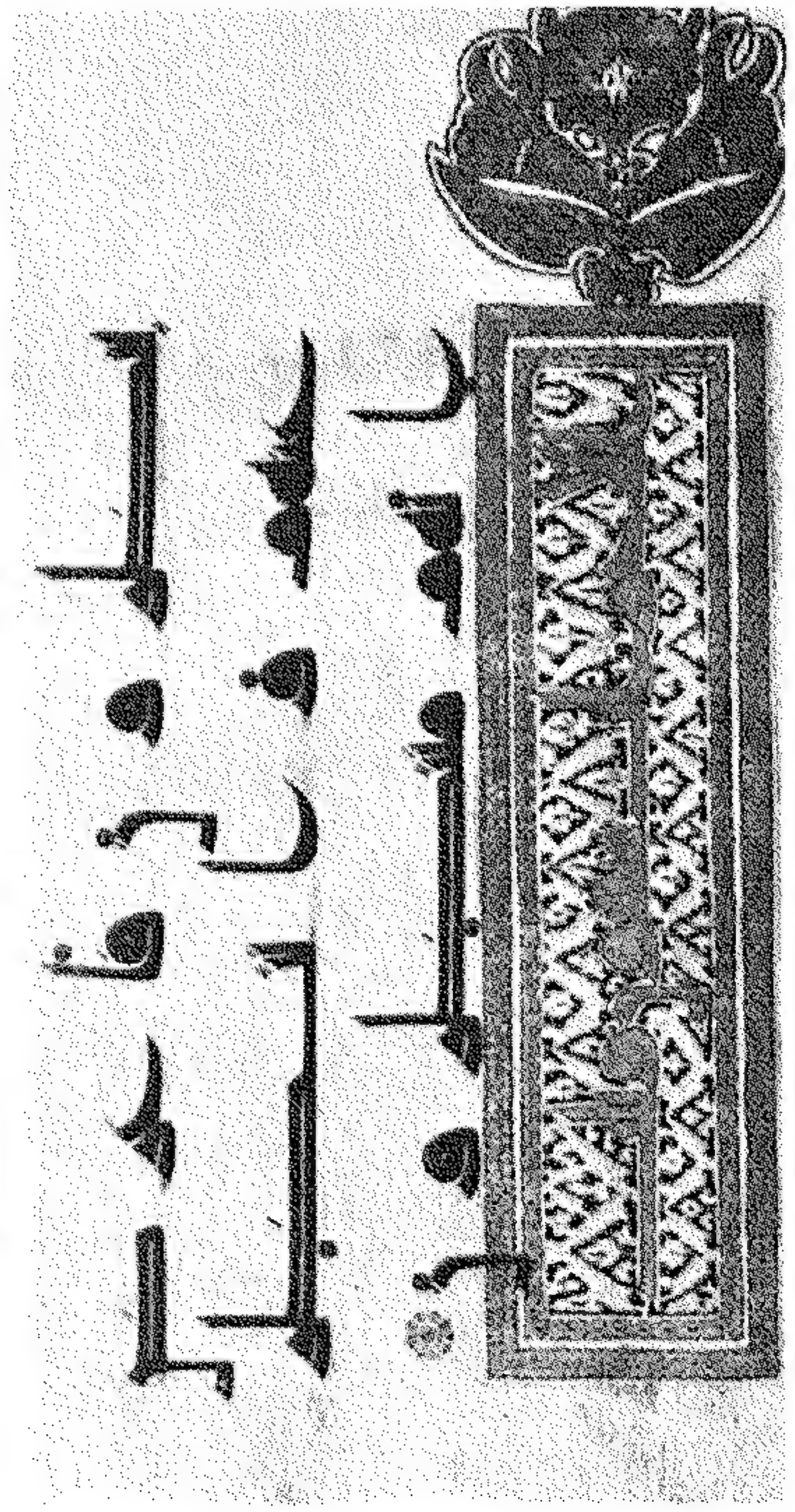




صورة ١١ فوق – صندوق من العاج في مدينة بلنسيا

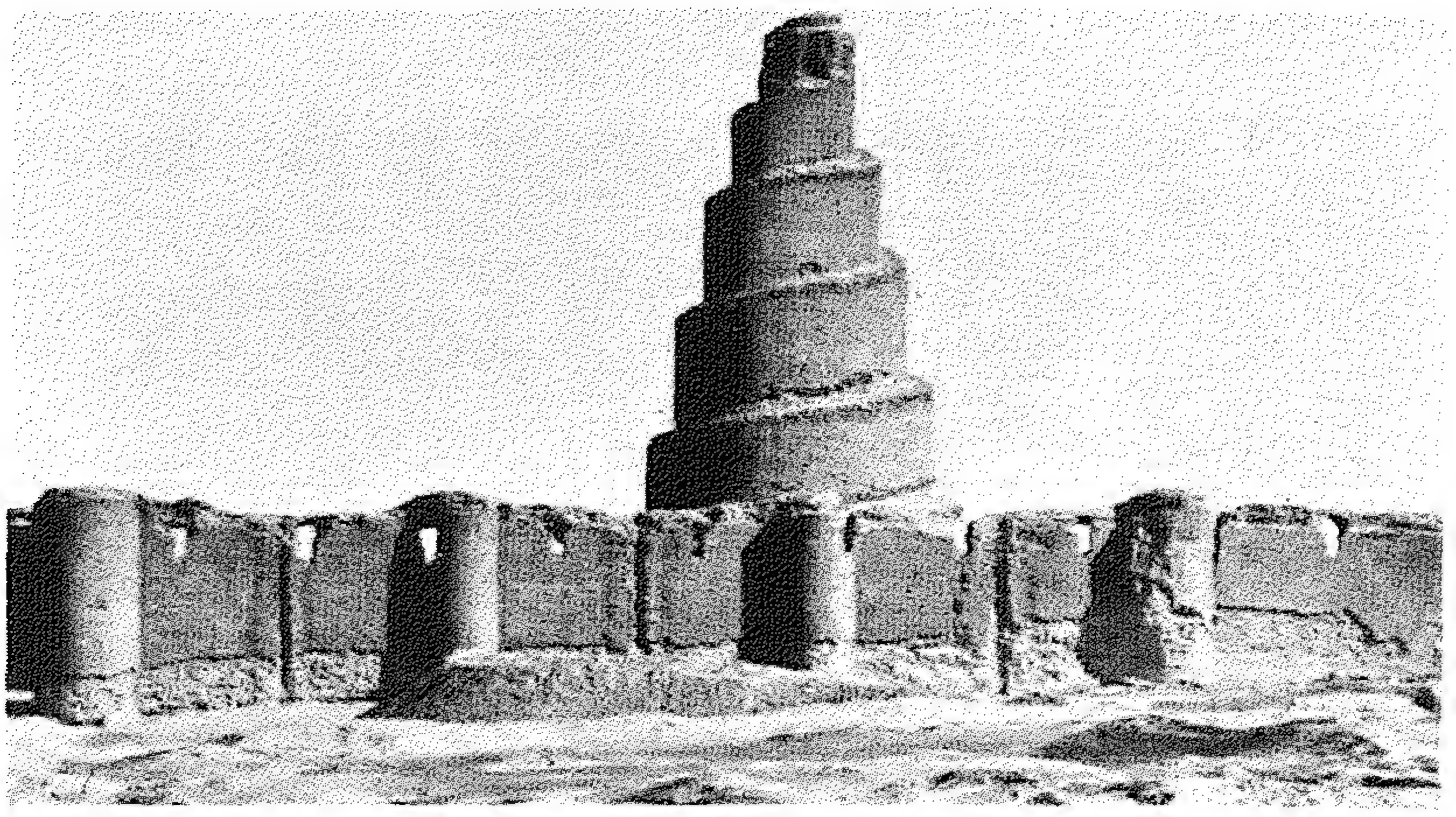
صورة ١١ تحت – مغطس من المرمر في متحف الآثار بمدريد

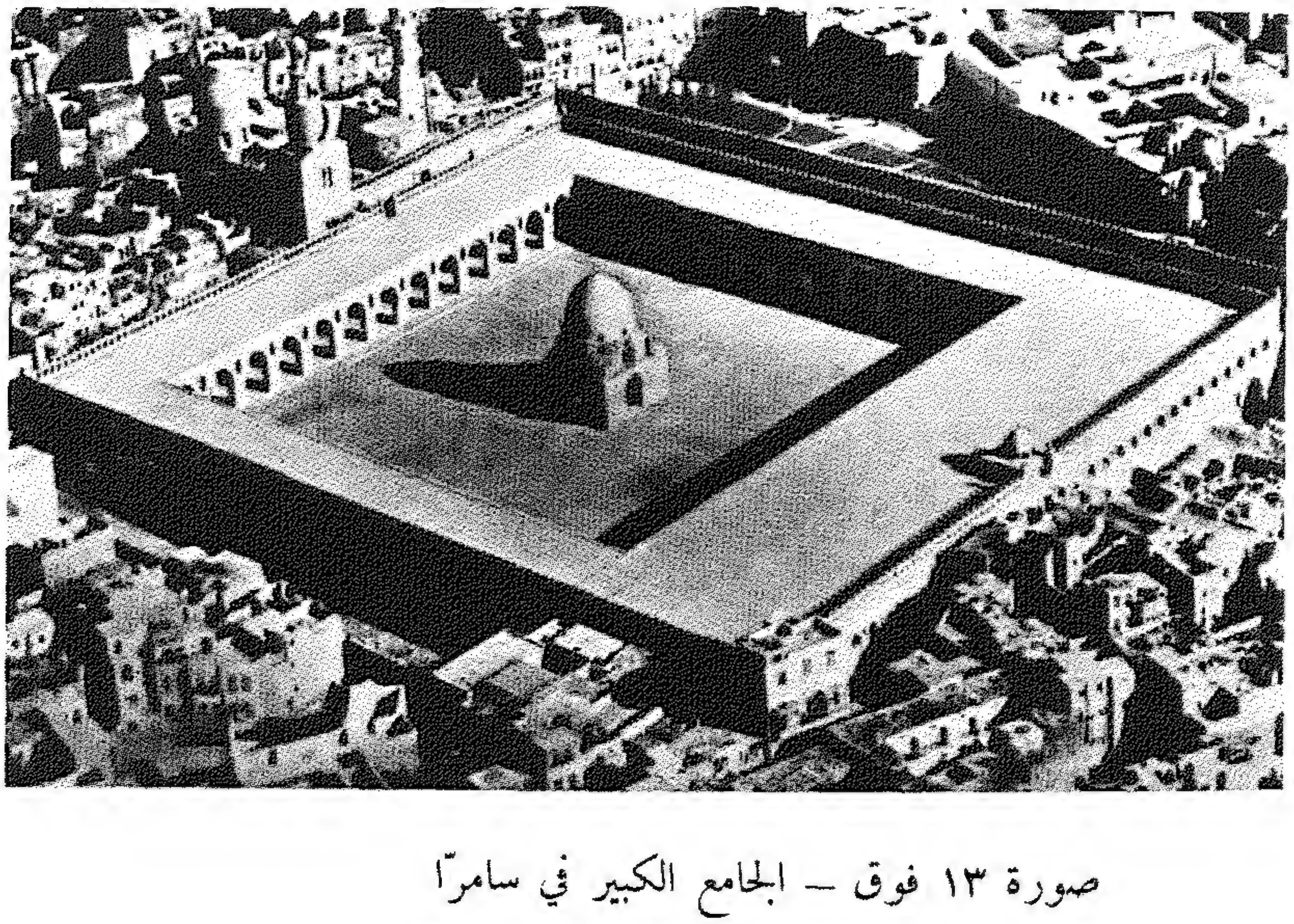




صورة ١٢ تحت – صفحة من القرآن الكريم بالخط الكوفي

صورة ١٢ فوق – علبة من العاج في متحف لوفر بباريس

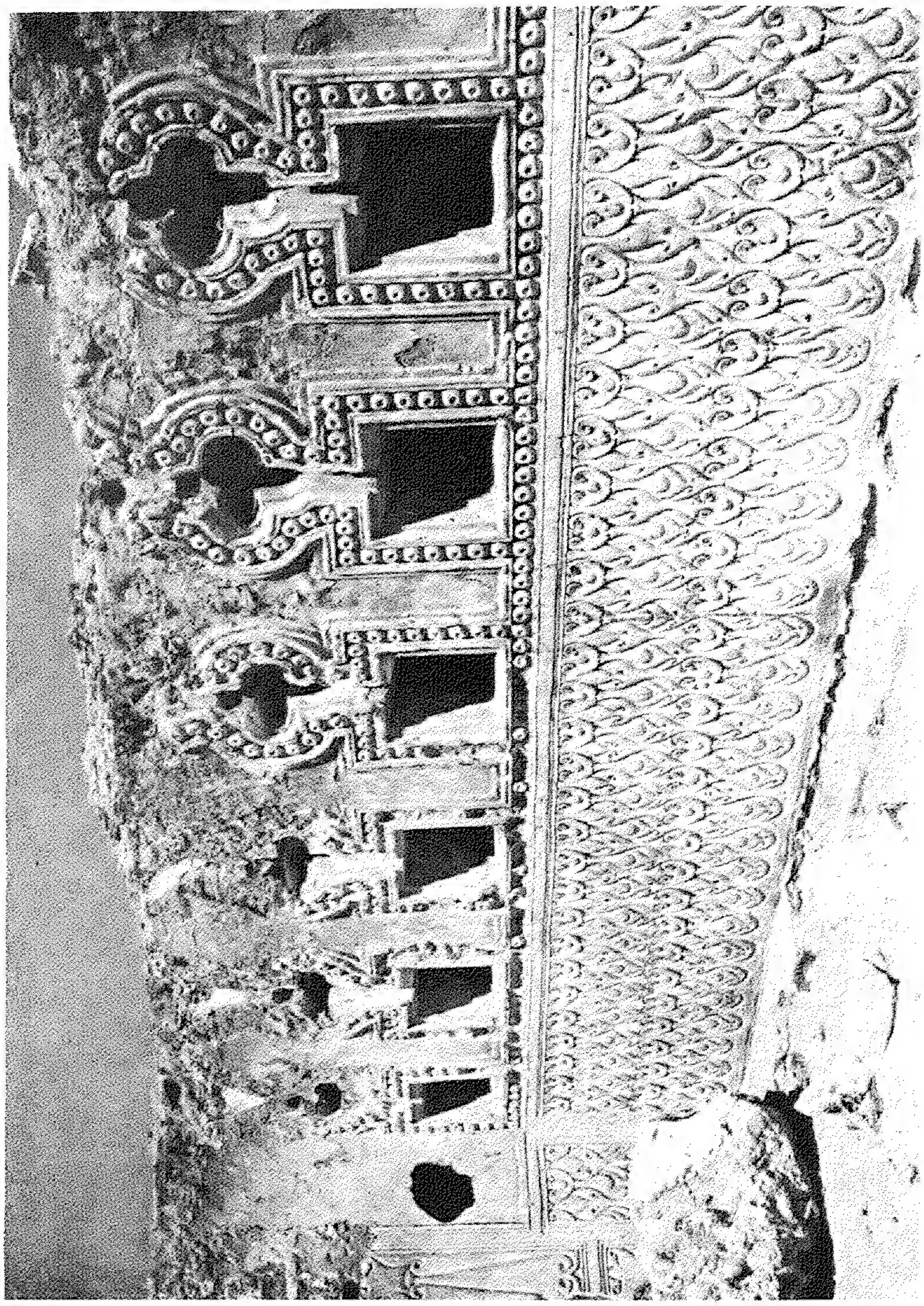




صورة ١٣ فوق – الجامع الكبير في سامرّا
صورة ١٣ تحت – جامع ابن طولون في القاهرة (من فوق)



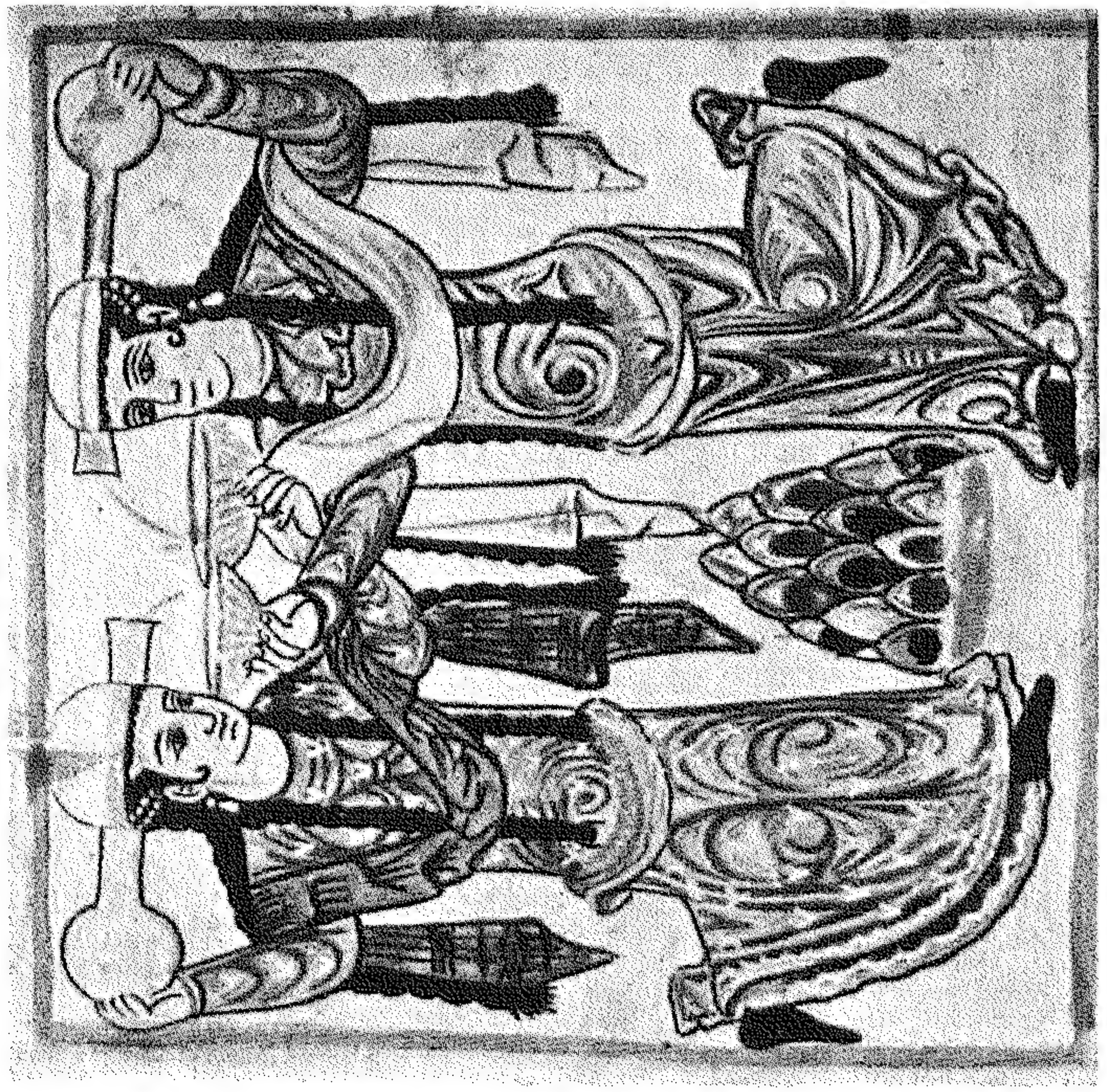
صورة ١٤ — داخل جامع ابن طولون بالقاهرة



صورة ١٥ – حائط مزخرف من الجص بقصر بلكوارا في سامرّا



صورة ١٦ فوق – قطعة من البلاط المعروف ببلاط سامرّا في متحف لوفر بباريس



صورة ١٦ تحت – لوحة لراقصات موجودة في قصر الخليفة بسامرّا

وتُعتبر مدينة سامرّا المقامة على دجلة شمالي بغداد أهمّ المدن العبّاسيّة ، وقد أنشئت في عهد المعتصم ، واتخذت عاصمة فيما بين سنتي ٨٣٨ و ٨٨٣ م . وهي تمتد حوالي ٣٣ كيلومتراً على النهر ، وقد تركز فيها كلّ ما له علاقة بالخليفة . ودلّت آثارها التي كشفها هرتسفيلد فيما بين سنتي ١٩١١ و ١٩١٣ على كثير من مظاهر النشاط الفني العباسي كالشوارع والجوامع والقصور والمساكن والمجاري .

المساجد :

كان الجامع الكبير الذي بناه المنصور في مدينته بغداد ذا جدران من اللبن ، وكانت أعمدته وتيجانها من الخشب ، وقد زاد عليه الرشيد سوراً جديداً حوله من الآجر ، ولم يبقَ منه الآن سوى المحراب المصنوع من قطعة واحدة من المرمر على الطراز الأموي .

ومع تقدم العراق ، أصبح البناء كلّه بالآجر ، واستعيض عن الأعمدة ذات الحجر الواحد بدعامات مبنية تزوّد غالباً بأعمدة ملحقة بها تقوم عليها عقود مدببة أو نصف دائرية . وكانت صفوف الدعائم مرتبطة موازية لجدار القبلة إلاّ فيما ندر ، على نقيض النظام المتبع في الجوامع ذات الأعمدة ، واستُغني بذلك عن توسيع رواق المحراب وإقامة قبة عليه . كما أصبحت المئذنة تقام منعزلة خارج جدار المسجد .

ويُعدّ جامع سامرّا الكبير المشيد في عهد المتوكل (٨٤٦ – ٨٥٢) أروع المنشآت ذات الأثر في تلك الفترة . وقد أقيم على رقعة مستطيلة ضلعها الأكبر ٢٦٠ متراً والأصغر ١٨٠ متراً ، وكان سطحه بغير عقود ، ويرتكز على دعائم مثمنة الأضلاع ترتبط بها أعمدة من الرخام . وحوله من الخارج سور

ذو أبراج مستديرة كما في جوامع المعسكرات والأربطة ، وتقوم مئذنته الملوية خارج السور على هيئة برج حلزوني مصعده من الخارج على غرار الأبراج البابلية المدرجة (الزيجورات) والمنشآت الصينيّة في عهد تانج (صورة ١٣ فوق). وشيد في سامرّا جامع أصغر قليلاً هو جامع أبي دلف ، وله برج مماثل ويرتكز سقفه على عقود مدببة تمتد عموديّة حتى جدار القبلة . كما أنشىء في حي الرُّصافة ببغداد سنة ٧٨٥ م جامع لم يُعرف عنه سوى أنّه كان ذا صحنين ، كما أن الآثار الباقية من رباط الرقة لا تعطي صورة كاملة عن تخطيطه الأصلي .

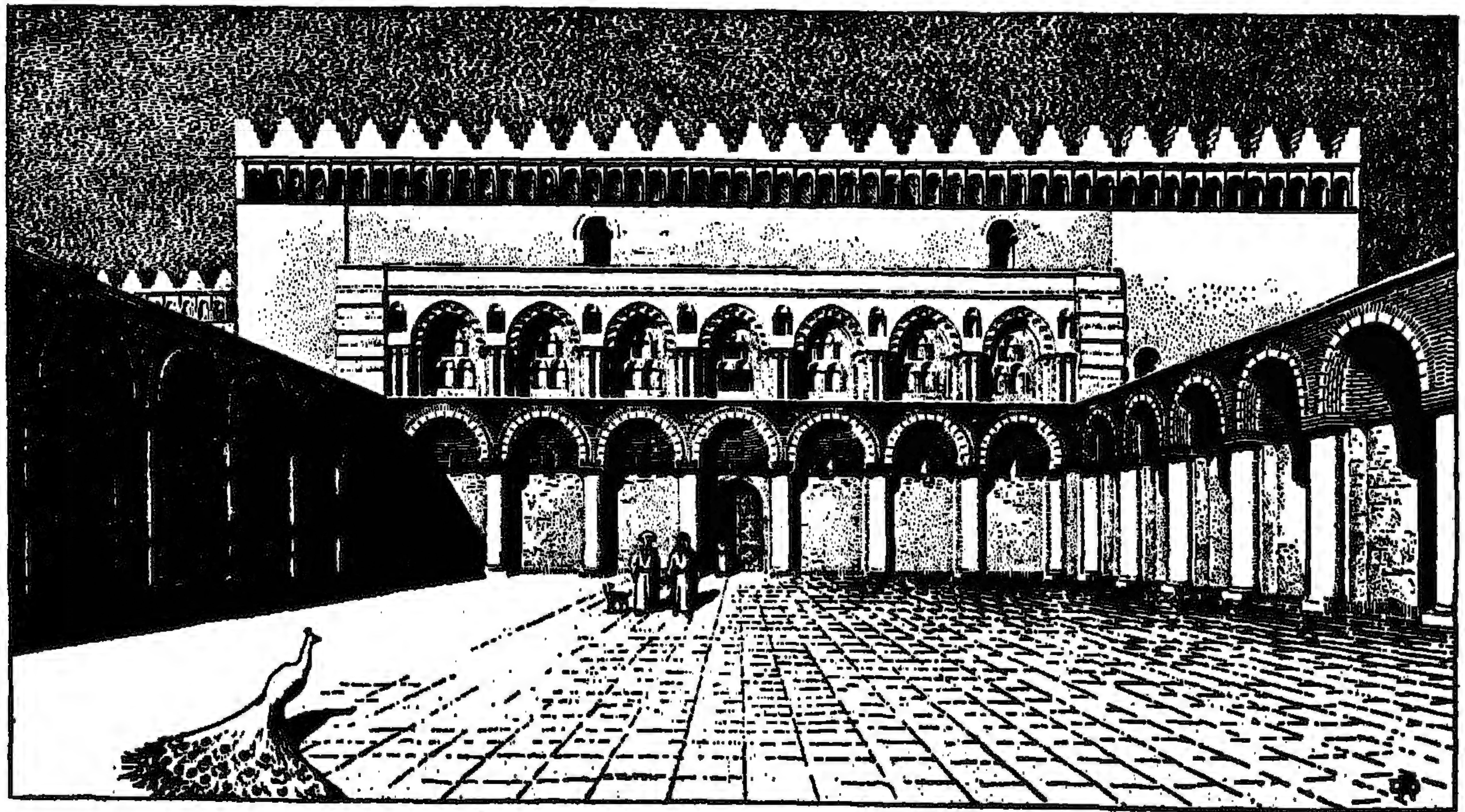
أمّا المساجد الفارسيّة في ذلك العهد ، فلا توجد مراجع في شأنها يمكن الاعتماد عليها ، وبين بقايا الجامع الذي بني سنة ٨٧١ م في شيراز أعمدة مبنية من الآجر ، ذات عقود مدببة وسطح من العوارض . كما يبدو أن مثل هذه السنائد استُخدمت في مسجد الجمعة القديم بأصفهان (٧٦٠ – ٧٦٢ م) وقد أقيمت مئذنته فوق واجهة القبلة . أمّا جامع تركستان فبقي صحنه وقاعة أعمدته فترة غير قليلة . وكان في مدينة مرو بخراسان سنة ألف ميلادية ما لا يقل عن ثلاثة جوامع كبرى خاصة بصلاة الجمعة .

وما زال الجامع الرائع الذي بناه أحمد بن طولون في مدينة القطائع بمصر (٨٧٧ – ٨٧٩ م) في حالة جيّدة ، وهو على طراز جامع سامرّا ، وفي مصلاّه عقود مدببة قائمة على خمسة صفوف من الدعائم ، وتندمج فيها أعمدة مبنية أيضاً بالآجر ، وفي الجدران فوقها نوافذ تخفّف من ضغطها . وقد اقتبست بعض الكنائس الرومانيّة طراز تلك العقود المدببة . ولا يعطي البناء صورة الحصن وإن كانت واجهته الخارجيّة منظمة بحنايا مستديرة ونوافذ متوّجة بشُرف كثيرة . وأقيمت مئذنته خارجه فوق قاعدة مربّعة بمصعد داخلي ، يتمشى حلزونيّاً مع درج خارجي . وقد جدّد تاجه في

القرن الثالث عشر وغير فيما نظن .

القصور والمساكن :

من المرجح كثيراً أن القصر الساساني الباقية آثاره حتى الآن في موضع مدينة المدائن الفارسيّة القديمة على نهر دجلة ، كان باقياً كلّه بحالة جيّدة في العهد الإسلامي الأوّل ، ولا شكّ في أن المعماريّين العبّاسيّين اقتبسوا منه نظام البهو الهائل المقبّب « الإيوان » فقد ظهر ذلك في كثير من منشآتهم . كما يرجح أن قصور الحكام تأثرت في تخطيطها بقصر معسكر اللخميّين الذي كان قائماً في الحيرة ، وضاع كلّ أثر له . وفي مقدمة القصور التي تأثرت به : قصر أخيضر ، وقصر بلكوارا . وقد أقيم الأوّل على بعد نحو ٤٠ كيلومتراً غرب الجنوب الغربي لكربلاء ، واتخذه أمراء القرامطة مقرّاً لهم في القرن التاسع ، وكانوا يستندون في سلطانهم على قبائل البدو النازحة إلى العراق . وللقصر عدّة ملحقات محصنة بأبراج ، وسور خارجي متين به أربع بوابات ، وقُصِر الدخول إليه على مدخل واحد . ويشبه في تخطيطه قصر المشتى من حيث وجود ردهة في الوسط تلي المدخل، وصحن للاحتفالات وقاعة للاستقبال ، ومنازل جانبيّة للحريم حول أربعة أفنية أخرى . وعن يمين المدخل أقيم جامع تميزه حنية . وشيد القصر بقطع الحجارة ، مع استخدام الآجر في منشآت القبوات ذات العقود المستديرة والمدببة ، أو لمحض الزخرفة وتشكيل مسطحات السور (رسم ٩) . ومن المحتمل أن يكون القصر الذهبي الذي بناه المنصور وسط مدينته المستديرة قد أقيم على هذا النظام ، إذ كان به فناء للاحتفالات وإيوان وقاعة عرش ، فضلاً عن قاعة القبة العليا الخضراء التي تهدمت سنة ٩٤١ م .



رسم ٩ – تصميم حديث لصحن الشرف في قصر أخيضر

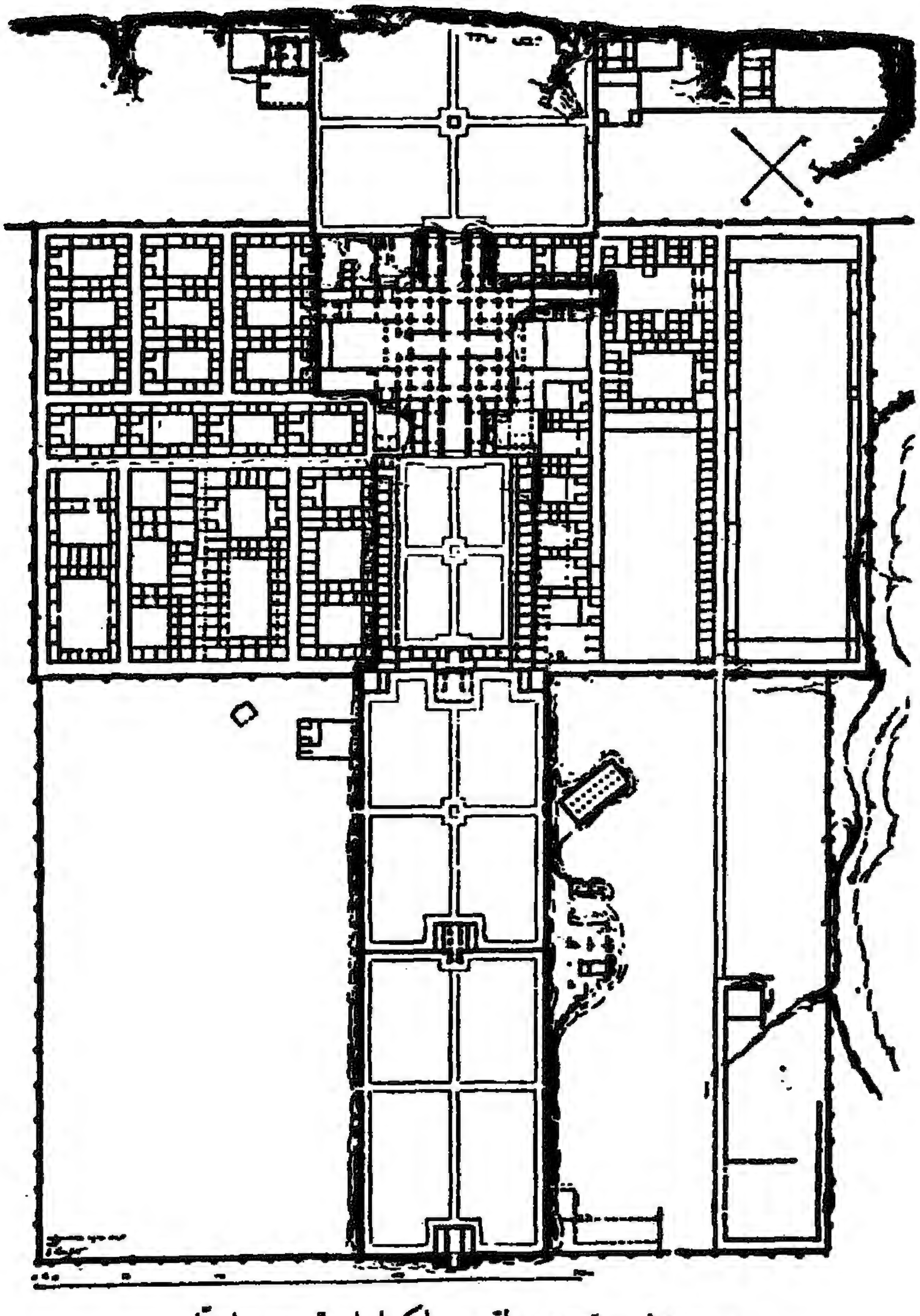
أمّا قصر بلكوارا ، فقد بناه الخليفة المتوكل لابنه المعتز بالقرب من سامرّا ، على غرار قصر الحيرة (رسم ١٠) . وبه عدّة أفنية كبيرة متتابعة ، وعدد من قاعات العرش المتعامدة ممتدة على طوله على هيئة أبهاء مكشوفة لها واجهات مؤلّفة من ثلاثة عقود . وعن يمين وسطه ويساره تمتد أروقة بها عشرات من المساكن لكلّ منها فناء خاص . وينتهي ذلك كلّه بحديقة تتجه نحو نهر دجلة ممتدّة إلى ما وراء السور الخارجي ، وبها حوض ماء ومرسى للزوارق .

وفي نحو سنة ٨٨٠ م أقيم على الضفة الغربية لدجلة قصر العاشق ، وفي داخله قصر أصغر كثيراً مماثل له في التخطيط . وما زال باقياً من قصر الجوسق في سامرّا بهو مدخل منيف طويل .

وكانت بيوت الأفراد كلّها من طبقة واحدة . وتمتدّ غالباً طولاً بمحاذاة النهر ، وعددها حوالي ٥٠ بيتاً مبنية باللبن على غرار المساكن الجانبيّة بقصر بلكوارا ، ولها مدخل مسقوف يؤدي إلى فناء مستطيل تحيط به مساكن وأسواق . وفي كلّ منها قاعة كبرى على شكل T وحجرتان في ركنين على الجانب العرضي . وهذا النظام نفسه كان يُتّبع في المساكن الأكبر ، مع أبهاء مكشوفة ذات أعمدة وحجرات تحت الأرض تتّصل بسراديب للالتجاء إليها صيفاً . وكانت هذه البيوت كلّها مزوّدة بالحمّامات والمجاري .

وما زالت في الرقة على نهر الفرات بقايا للقصر الذي شيّده الرشيد هناك . ولا توجد معلومات كافية عن قصر الميدان الذي بناه ابن طولون في رباطه ويُظن أنّه تأثر كجامعه بمنشآت عراقيّة ، كما أن الحفريات التي تولاها متحف المتروبوليتان في نيسابور لم تُلقِ الضوء الكافي على المساكن التي أقامها السامانيون هناك في القرن التاسع .

ومن المرجح أن بعض الأفكار المعمارية العراقية نُقلت إلى شمال إفريقيا



رسم ١٠ – تصميم لقصر بلكوارا بقرب سامرّا

بواسطة الأغالبة في القيروان الذين كانوا موالين للعبّاسيّين . وفي القصر القديم الذي شيّد سنة ٨٠١ م قرب العاصمة وأطلق عليه اسم « العبّاسيّة » ما يدلّ على ذلك . وقد نُقل البلاط سنة ٨٦٧ م إلى قصر « الرقادة » الذي أقيم على غرار « قصر البحر » بها . وبه حوض ماء كبير .

طراز الدولة العباسيّة :

استمرّت الزخرفة الأموية ممثلة في زخرفة الحجر في العصر العباسي بالشرق ، كما ساد استعمالها تماماً خلال المرحلة الأخيرة بقرطبة . أمّا في بنايات الآجر فإن التغشية بالجص أصبحت هي الشكل الزخرفي المميز . والواقع أن هذه الصناعة أخذت منذ عهد الساسانيّين بنظام التجديد وابتكار أشكال لا تحصى . وكانت المساكن في سامرّا يكسى أسفلها بطبقة من الجص من فوقها حنايا أو طاقات في الجدران المحلاة بالرسوم (صورة ١٥) . ولعلّ ذلك كان نقلاً عن بغداد . وقد عُثر على قطع قديمة محلاة بورق العنب وعناقيده وغيرها ، تشبه أسلوب حشو المساحات بقصر المشتّى ، ومحفورات الجبس القويّة من حيث تأثير ظلمة الأعماق . وهذا التطوّر الأخير في سامرّا يُعتبر ثورة زخرفيّة كاملة وابتكاراً لطراز زخرفي عبّاسي خاص مطعم بالفن التركي يقوم على أساس الطراز السيّي لتصوير الحيوان في الفن الشعبي الطوراني . وقد أُخذ عن الخشب أصلاً ، ثمّ استُعمل في أدوات الزينة . ومعروف أن الحفر المائل يمثل هجرة الشعب السيّي وحده . وقليلة هي الموضوعات المرسومة الكثيرة التنوّع . وقد ساد استعمالها في المسطحات السفليّة على غرار المنسوجات ، واستُعملت رسوم خاصة لعضادات الأبواب تميل إلى نسخ الحشوات الخشبيّة ، وللتعجيل بإنجاز الزخرفة اتُّبع

أسلوب ضغط القوالب المزخرفة بدلاً من الحفر بالسكين .

وكما استُعمل هذا الطراز في سامرّا في الخشب المناسب له ، استُعمل أحياناً في الرخام . ثمّ نُقل إلى أماكن أخرى بالعراق حيث وجد في تيجان الأعمدة المرمرية . ونقله إلى مصر أحمد بن طولون التركي الأصل حيث استُعمل في إطارات الجص على الجدران والعقود والنوافذ في جامعه (صورة ١٤) . وفي بطون العقود الخشبيّة ، والمحفورات الخشبيّة البارزة للأشكال الحيّة في قصره . كما وجد في كثير من ألواح الزينة المحفورة المحفوظة من عهد الطولونيّين في مصر عن بيوت الأفراد ، وفي زركشة الحرير وقطع الحلى ، بل في النُّصب المسيحيّة أيضاً ، حيث زخرفت في دير السريان بوادي النطرون ، حوالي سنة ٩٠٠م ، عدّة جدران وبطون وعقود وشرائط زينة ، بهذه الصورة نفسها ، مع موضوعات فرديّة في بعضها .

وفي إيران وجدت نُصب موزعة في جامع نايين الذي بني في أواخر القرن العاشر مزينة بهذه الزخرفة الجصّية العباسيّة . كما وجدت في آثار المساكن القديمة في نيسابور ، وبلاد أخرى شرق إيران ، من العهد السلجوقي .

ولم يُعثر في سامرّا على آثار للزخرفة الكتابيّة ، بينما وجد في جامع ابن طولون بمصر وجامع نايين بإيران إفريز كبير يشتمل على آيات قرآنيّة . وبقي الخط الكوفي مفضّلاً في الكتابة الزخرفيّة ، مع تحرر من الجمود الهيراطيقي الذي ساد في العصر الأموي ، وميل إلى التشكيلات الطريفة . وعُرف عدد أكبر من النسخ القرآنية ترجع إلى ذلك العهد .

خزف سامرّا :

كشفت أعمال الحفر في سامرّا عن قطع خزفيّة من العصر الإسلامي الأوّل، ومصنوعات زجاجيّة مختلفة . وكانت الكمالية المستعملة وقتذاك بعضها مصنوع محليّاً ، وبعضها مستورد من شرق آسيا . وهناك أدلّة قويّة على أن الخزف الصيني الأبيض والخزف المعروف باسم سيلادون ، كانا يُصنعان محليّاً ويصدران إلى الخارج . كما عثر على قطع حجرية من تانج مزجّجة تزجيجاً منقطاً ، وعلى آثار أخرى صنعها الخزافون المسلمون على غرار قطع مستوردة ، مع اتجاه جديد في الصناعة ، وابتكار للبريق المعدني الذي يُكسب الميناء أو المادة الزجاجيّة لمعاناً معدنيّاً زخرفيّاً له تأثير بديع .

وكما استُعملت هذه الطريقة في الأواني لتكسبها ألواناً برّاقة عديدة متجاورة ، استُعملت في البلاطات التي كانت تكسى بها الجدران على هيئة مربعات لتزيين الجوامع والقصور . ولا شك أن البلاطات التي كسي بها محراب جامع القيروان جُلبت من بغداد . وقد عمّ انتشار هذه الأواني في البلاد الإسلاميّة لاستعمالها بدلاً من الأدوات المصنوعة من الذهب ونَهى الإسلام عن استعمالها . وقد عُثر على شظايا من هذه الأواني والأدوات العراقيّة في مدينة الزهراء بإسبانيا ، وفي الفسطاط بمصر ، وفي صوصة والري بإيران . كما دخلت صناعة الخزف ذي البريق المعدني إلى تلك الأقطار الثلاثة وإلى سوريا . ولم تقف موضوعات عند حد رسوم الزخارف الجصيّة ، بل تجاوزته إلى أشكال حيوانات محورة وأوعية وتحليات خزفيّة نموذجيّة (صورة ١٦ فوق) .

بقاء الفن الساساني :

اتجه الإنتاج الفني في العراق وإيران ، فيما عدا ما أشرنا إليه قبل ، إلى الأساليب المنحدرة من العهد الساساني . ففي تصاوير الجدران عولجت موضوعات زخرفيّة كالراقصات والصائدات ، وموضوعات عن الحيوان ممّا يشير إلى المراحل الفنيّة الساسانيّة الأولى (صورة ١٦ تحت) . ودخلت في الزخرفة الجصيّة رسوم فارسيّة كالمروحة النخيليّة المجنَّحة ، وعُثر في أماكن بعيدة من قصر الخليفة على قطع جصيّة بها دلايات كبيرة للزخرفة ، مقصورة على الحيوان والزينة بأسلوب ما كان قبل الإسلام . ولوحظ في الخزف العراقي أن التقاليد البارثية استمرّت حتى أواخر العصر العباسي دون تغير يُذكر. وساد اتّباع الأساليب الفنيّة الفارسيّة القديمة الذي جدّده أمراء الدولة الفارسية الذين استقلّوا عن بغداد ، فظلّت الأواني الفضيّة قروناً طويلة تُصنع وعليها رسوم ملوك الفرس على غرار الصحاف الساسانيّة . وفي خُراسان وتركستان الغربيّة احتفظت صناعة الأدوات البرونزيّة الكبيرة للمائدة بمكانتها الفنيّة السامية . ولدينا مصنوعات معدنيّة كثيرة يصعب تحديد تاريخ صنعها تحمل موضوعات ممّا كان يُستعمل قبل الإسلام ، مع زخارف مولدة ضمن تفاصيل غير مفهومة . وقد بدأ الاتجاه إلى الصبغة الإسلاميّة تدريجاً ، كما تدلّ على ذلك أوعية الماء والأباريق التي صُنعت فيما بين القرنين الثامن والحادي عشر . وبدأ ذلك بتحلية جسم الوعاء بواسطة تكفيته بأسلاك النحاس .

ولم تكن المنسوجات تختلف عن ذلك كثيراً ، وفي الكنائس القديمة أمثلة كثيرة لصناعة الحرير الساسانيّة ، التي استمرّت في المرحلة الجديدة ولم تصطبغ بالصبغة الإسلاميّة إلاّ تدريجاً . وقد تجاوزت موضوعاتها رسوم مصارعي الأسود والخيل المجنّحة وما إليها ، لكنها غالباً غير مفهومة وبها

اضطراب وتجرّد عن الطبيعة إلى حد كبير . ولدينا أقمشة من الطراز الساساني في العهد الأخير ترجع إلى حوالي القرن الحادي عشر . ويبدو أنها كانت تُصنع في شرق فارس وغربها ، وهي تدلّ على البراعة الفنيّة لنساجيها (صورة ١٧) . كما يدلّ الخزف المحلي على مجهودات محافظة ، ولا يمكن تجاهل النتائج التي أدى إليها التطوّر في هذا المجال بالعراق خلال العصر الحديث ، أما في إيران فاكتُفي باستيراد مصنوعات الخزف ذي البريق المعدني من بغداد ، وصنعوا بجانبها نوعاً أمتن من الخزف المزخرف (غبري) يحمل رسوماً ساسانيّة محورة لفرسان وحيوانات بأسلوب جافّ ، ولم تحدث زخرفة أكثر طواعية بالمعنى الإسلامي إلاّ تدريجاً ، وكانت أحياناً تبدو متفقة مع الطراز المعدني السابق . وفي نيسابور خاصة كان هناك حرص على التأثير بالألوان القويّة ، وأخذ الفن الشعبي يزاحم الفن الأرستقراطي . كما برزت سمرقند منذ القرن التاسع كمركز لصناعة الخزف ، ووسيط بين التيارين ، كما كان للزخرفة الكتابيّة المقصود بها التحلية تأثير كبير ملحوظ .

وفيما يختص بالهندسة المعمارية ، تمسّك الفنانون الإيرانيون بأصول معينة في الإنشاء ، ونماذج البناء الإيرانيّة الأولى ، كما في الضريح البرجي . كما استخدم السلجوقيون هذه الأصول في الأبنية التذكارية ، التي أسهمت بصورة جوهريّة في تقرير الصبغة الفنيّة للعصر التالي .

الفن الإسلامي في القرون الوسطى

الطراز الفاطمي

كان فتح الفاطميين لمصر في عام ٩٦٩ م ضربة من أشدّ الضربات التي عانتها خلافة بغداد . ولما كان الفاطميون ينتمون إلى البربر ، فقد جلبوا معهم من موطنهم الأصلي إلى القاهرة التي أنشأوها أسلوباً فنيّاً مدرباً على الأعمال الأموية والمغربيّة . وكانوا بوصفهم شيعيّين كأهل فارس خاضعين لمؤثرات فارسيّة ، فأخذت فنونهم بالرأي الأسمح في تفسير تحريم التصوير . هذا إلى نشاط علاقاتهم بالأقطار المسيحيّة الغربيّة ، إذ صارت الإسكندرية أهم مرفإ شرقي لها ومركزاً لمرور البضائع الواردة من شرق آسيا وفارس والهند ، عن طريق البحر الأبيض إلى البحر الأحمر فالنيل .

أما العاصمة الجديدة ، القاهرة ، فسرعان ما أحرزت درجة عظيمة من الرفاهية وجعلت تنازع المركزين الإسلاميين الآخرين : قرطبة وبغداد ، شهرتهما في مجال النشاط الثقافي ، ولم يعد في الإمكان وقف تطورها الباهر حتى بعد انهيار الدولة الفاطمية في عام ١١٧١ م .

وقد فقد الفاطميون بعد فتحهم مصر كلّ سلطان لهم على موطنهم الأصلي في شمال إفريقيا ، إذ استقلّ عمالهم هناك في القرن الحادي عشر . أمّا ثقافيّاً فبقيت بلادهم على صلة بالقاهرة حتى جذبها الموحدون إلى منطقتهم

في المغرب ، ثمّ وقعت صقلّية ثانية في أيدي النورمانديّين سنة ١٠٧١ م ، ولكن الفنّ الإسلامي بقي مزدهراً هناك مدة طويلة ، يتبع – رغم خصائصه الكثيرة – اتجاه الطراز الفاطمي .

الحصون والقصور :

كان المقر الجديد المنشأ في أرض النيل شمالي الفسطاط مقصوراً أوّل الأمر على مركز محصن مساحته ١١٠٠ متر مربع ، ولا يُسمح باجتيازه إلاّ للجنود وموظفي البلاد . غير أن هذا المقر لم يلبث أن تجاوز هذه المساحة . وقد كان أوّل سور للمدينة ما يزال من اللبن ، أما السور الثاني فقد أقامه مهندسون معماريون سوريون بين عامي ١٠٨٧ و ١٠٩٣ م على غرار المنشآت البيزنطيّة . وكانت جدرانه مكسوة بحجارة منحوتة ، ومزودة بأبراج مربعة وأبواب ضخمة ، لم تزل ثلاثة منها قائمة ، يحفّ بكلّ منها برجان ناتئان ، ويفتح من بوّابة كبيرة ذات عقد دائري (صورة ١٨ فوق) . ويبدي باب الفتوح ، فوق المدخل ، أوّل مثال للقبة المسطحة المبنية بالحجر المنحوت فوق وصلات دائريّة ، وكان لجهود كرزويل الفضل في الكشف عن السور بأكمله من باب الفتوح حتّى باب النصر وتجلية تفاصيله (صورة ١٨ تحت) .

وليس لدينا من المعلومات عن قصور الفاطميّين سوى أوصاف تعطينا فكرة خياليّة عن فخامتها ، لكنّها لا تسمح باستنتاجات صائبة . وفي المهدية التي أسّست على الشاطىء التونسي في عام ٩١٥ م وكانت قبيل الحملة على مصر بمثابة العاصمة للأسرة الحاكمة ، لم يبقَ أثر يُذكر من « قصر النوافذ الذهبيّة » ، وكذلك في القاهرة لم تثبت صورة أدقّ لما كان عليه نظام القصرين المتقابلين .

وقد أقامت الأسرة في سنة ٩٧٣ م بأكبرهما ، وهو ما يسمى بالقصر الشرقي ، وله تسعة أبواب وواجهة كبرى طولها ٣٤٥ متراً ، أما القصر الغربي الأصغر فكان يحيط بجناحين برحبة فسيحة ، وتمّ بناؤه قبل انتهاء القرن العاشر . وفي إطلاق اسمي « الإيوان » و « الخورنق » (المأخوذين عن قصر ساساني في القرن الخامس) على بعض مجموعات المباني الفاطميّة ما يحمل على افتراض التأثر بالنماذج الفارسيّة .

ومن الأطلال التي كشفها الجنرال دي بيليه أثناء تنقيبه في قلعة بني حماد عمال الفاطميين الذين تمت لهم السيادة في وسط الجزائر : قصر « دار البحر » الذي كان قائماً إذ ذاك ، تبدو ملامح رئيسيّة لحوض الماء الهائل الذي كان يشغل كلّ مساحة صحن البوائك ، ثمّ قاعة العرش ، وعدد من الحجرات والحمامات الصغيرة . أمّا في « قصر المنار » الشاهق المشيد على غرار القلاع فليس فيه ما يثير الاهتمام سوى تزيين سطحه الخارجي بتضليعات عريضة عموديّة . ثمّ القاعة الكبيرة المتعامدة التي تعلوها القبة بما فيها من تجويفات مقبوة .

وقد يكون من المفيد هنا أن نشير إلى العدد القليل من بقايا فن القصور العربيّة والنورمانديّة في باليرمو . ولا نعرف عن « الفوارة » الشهيرة القديمة سوى أوصافها . وكذلك قصر روجر الثاني المتوفى في عام ١١٥٤ م . وعلى نقيض ذلك بقي جوسقان أُنشئا في عهد وليم الثاني هما : «العزيزة » و « القبة » (١١٨٠ م) والأخير كان يتألّف من قاعة تعلوها قبّة — ومن ثمّ سمي القبة — ومن مخدعين جانبيين على قاعة مستطيلة ، وكانت فيه مبانٍ بارزة وأخاديد أو تضلعات عمودية كما في قصر بني حماد ، لكنها أكثر فرطحة وممتدة إلى عقود مدببة (صورة ١٩ فوق) . أما جوسق العزيزة فمظهره الخارجي أبسط ، إلاّ أنه أكثر تعقيداً في بقيّة تصميمه ، وله قاعة كبرى

ترتفع إلى مستوى طبقتين من البناء . وفيها حنايا تزيدها اتساعاً حولها غرف صغيرة للسكنى وفوقها قاعة ثانية كبرى . وتستخدم المقرنصات هنا على صورة معمارية بالغة التأثير . وهي تملأ تجاويف الحنايا في سلالم الأقبية وتبدو من نتاج التطوّر العظيم الذي وجدته في الطرازين المغربي والسلجوقي على السواء .

العمائر الدينية :

في جامع المهدية الذي يرتكز مصلاه على أعمدة ، بينما تتكوّن بوائكه من عقود مدببة الرؤوس قائمة على دعائم مبنيّة ، تلفت النظر ، منشأة أمامية فخمة على المدخل لم يكن مثالها معروفاً قبل ذلك الحين . أمّا جامع مدينة بني حماد فلم تزل مئذنته قائمة بالجدار الخارجي للصحن كما هو الشائع في بلاد المغرب ، على محور المحراب ، وتدلّ زخرفتها المكوّنة من حنايا مقوسة ضيقة تصغر كلّما ارتفعت ، على التأثر بأشكال الطراز الشرقي .

وترتبط دور العبادة الفاطميّة في القاهرة ، تارة بابن طولون وتارة بسيدي عقبة ، وتبدو العلاقة بالأخير على وجه خاص في التوسع الذي اقتضته المناسبة في الرواق القاطع المؤدي إلى المحراب . هذا فضلاً عن العودة إلى استعمال الحجر في البناء بمقدار أكبر ، مع تجديد معماري ذي شأن هو توكيد الواجهة .

وقد بني الأزهر (صورة ٢٠) — وهو أقدم جامع للفاطميّين في القاهرة — بين سنتي ٩٧٠ و ٩٧٢ م ، إلاّ أنّه بتحويله إلى معهد ديني ، فقدَ فيما بعد الكثير من مظهره الأصلي . وقد بقيت إلى اليوم العقود الحيزومية الزخرفيّة التي تحتويها واجهات الصحن (صورة ٢٠ فوق) ، ولا يبعد

أن تكون من عمل مهندس إيراني ، وكذلك أروقة العقود المدببة في المصلى ومعها رواق قبلة أعرض ، تحفّ به أعمدة مزدوجة ، ولعلّه متأثر بالقيروان . وتقوم كلتا قبّتيه على طارة مثمّنة الأضلاع تؤدي إليها من المربع حنايا عقود مدببة قائمة في الزوايا .

وأنشىء جامع الحاكم بين سنتي ٩٩٠ و ١٠٠٣ م على غرار جامع ابن طولون ، في نسب ضخمة مثله بدعائم من الآجر ، ولكن على مقاسات أقل بدعائم مبنية بالآجر في الحرم ، وبغير رواق قاطع ، وبمربع من القباب أمام المحراب ذي معبر مزود بالحنايا كما في الأزهر . ومحيط الجامع من الحجر ، والواجهة مسدودة ، وله باب مقبو ذو عقد مدبب بين جناحين بارزين ، غني بالحنايا (صورة ١٩ تحت) . وفي كلا الركنين تقوم المئذنتان اللتان لم تُحفظا كلّ الحفظ ، إحداهما أسطوانية فوق قاعدة مربعة بداخلها درج حلزوني ، ومقسمة بالنوافذ والأفاريز الزخرفيّة إلى عدة طبقات ، والأخرى مربعة ، مثمّنة الزوايا من فوق ، ذات طبقات تزداد مع الارتفاع صغراً ، فهي النموذج الأصلي لما جدّ بعد ذلك من مآذن القاهرة . وقد فقدت المئذنتان طرفيهما . وهما بالمناعة التي اكتسبها باب واجهة الجامع تتخذان شكل الحصن .

وثالث المساجد الفاطميّة المهمة هو جامع « الأقمر » الذي انتهى بناؤه في عام ١١٢٥ م . ومصلاه البسيط المزوّد بعقود مدببة على أعمدة مستعارة لا يثير من الاهتمام ما تثيره الواجهة الفخمة ، فهي غنية بحنايا تنتهي بتضليعات مخوصة على شكل الصدفة . وقد صار هذا الأسلوب فيما بعد جوهريّاً في زخرفة المآذن على الأخص ، وتحتوي عدا ذلك على أوّل مثال للمقرنصات الزخرفيّة في الأراضي المصريّة . ويضاف إلى ما تقدّم بعض المساجد الصغيرة ، كالجيوشي (١٠٨٥ م) . والصالح طلائع (١١٦٠ م) . ثمّ الأضرحة

القليلة المحفوظة ونذكر منها ضريح «السيدة رقيّة» المبني عام ١١٣٢ م ، ويتكوّن من ثلاث حجرات لها ردهة وصحن صغير ، ويوجد المقام تحت الحجرة الكبرى التي تعلوها قبّة .

الزخرفة الحجرية والجصّية والخشبية :

إن المادة الحجريّة التي استُعملت بمقادير كبيرة لتزيين واجهات جوامع القاهرة قد عني بزخرفتها في حالات كثيرة . والظاهر أن النماذج المغربيّة كانت الأصل الذي اتُّبع في بادىء الأمر . وعلى كلّ فإن معالجة المسطحات العليا وصنع العرانيس في بعض النُّصب المحفوظة ، يشبه أكبر الشبه مثيله المعاصر له في مدينة الزهراء (صورة ١٩ تحت) . فالوردة البديعة المحفورة المفرغة في جامع الأقمر ترينا مدى التفوّق الفني في المدينة المذكورة . وتظهر نفس الروح أيضاً في الزخرفة الجصّيّة السائدة في داخل الأبنية في الأفاريز ومسطحات المحاريب وحواشي القباب والنوافذ وغيرها . وهي تحيد قصداً في بعض المواضع عن الطريقة العباسيّة ، لإبراز عرانيس الأرابسك المغربيّة . ونرى أحياناً كلا المصدرين يؤثران معاً جنباً إلى جنب ، ممّا انبنى عليه أخيراً ظهور طراز جديد من الزخرفة عالج الموضوعات الطولونيّة لكنه تخلّى نهائيّاً عن الحفر المائل . ومن الأهمية بمكان في هذه المرحلة مساهمة الزخارف الكتابيّة على الأخص ، وهي التي تظهر في كلّ مكان بالكوفي المنمق المتشابك ، فوق أرضيّة رقيقة من الأرابسك ، وتبدي أعمالاً خطية ذات حُسن رائع . ومن الأمثلة الدالة على هذا الامتزاج : الأشرطة الجصّية التي تزين العقود في جامع الصالح طلائع . وهي تشبه أمثالها في جامع ابن طولون ، وتتألّف من أشرطة من كتابات زخرفيّة فوق قاعدة مريشة مورقة

لا يمكن إنكار أصلها القرطبي . أمّا حائط المحراب فزاخر بالزخارف التي تتجلّى فيها الزخرفة أوفر ما تكون . ويلاحظ عدا ذلك أن المحراب نفسه بقي مسطحاً لا مجوفاً يبدو للناظر بتركيبة الأعمدة والعقود والإطار المحيط به .

وتدلّ زخرفة الخشب على أن المؤثرات المغربيّة لم يكن لها دخل يُذكر ، فقد مضت هذه الزخرفة في تطورها الهام عن نشأتها الطولونيّة وتعمق فيها الحفر المائل ، وأرخت عرانيسها إرخاء ازداد على الدوام ملاحة . وربطتها قبل أن تعمر المسطحات ، في حشوات صغيرة متعدّدة الزوايا على صورة صندوقات ، وهذا الانقلاب لم يتناول عوارض السقوف أو ألواح الأفاريز ، بل تناول الأبواب والمنابر والحواجز والمحاريب . وهذه الأخيرة بالذات كثيراً ما صُنعت في القاهرة إذ ذاك من الخشب .

ومن هذه المحاريب « النقالي » المصنوعة في القرن الثاني عشر ثلاثة من الأزهر والسيدة رقيّة والسيدة نفيسة محفوظة جميعها في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، وهي تحتوي كذلك على باب من جامع الحاكم ، يغمره الشعور الفني الطولوني . وهناك عدّة منابر جميلة صُنع أحدها في عام ١٠٩١ م لجامع الحسين في عسقلان ، وهو الآن في حبرون ، وآخر صُنع في عام ١١٥٥م غني بزخارفه المحفورة ، وهو في جامع عمرو ببلدة قوص بالوجه القبلي . ونملك مثلاً محفوظاً خير حفظ لمقصورة للحاكم في جامع القيروان . وقد تبرع بها مهديها حوالي سنة ١٠٤٠ م . وهي ترينا استمرار التقليد العباسي في أسلوب يسير محاذياً تماماً للفن الفاطمي . ويُثبت باب المارتورانا في باليرمو كيف انتقل الطراز القاهري إذ ذاك بأمانة إلى صقلّية (صورة ٢٢ تحت) . وقد طبق من ذلك الحين — فضلاً عمّا ذكرنا من المباني والأثاث — في التوابيت التي كانوا يصنعونها من الخشب ، ويزينونها بالنقوش الكتابية . وكانت المهام التي خصصت للحفر في الخشب بالعمائر المدنيّة هي التي قرّرت اتجاه تطوّره

في نطاق المؤسّسات الدينيّة . وقد نُقلت من « القصر الغربي » بالقاهرة ألواح أفاريز كبرى إلى مبنى قلاوون الذي أسس بعد ذلك ممّا أدّى إلى الاعتقاد أمداً طويلاً بأنّها من طراز عصر المماليك ، والحقيقة أنّها ترجع إلى العصر الذهبي الفاطمي في أوائل القرن الثاني عشر . وفيها رسوم إنسان وحيوان منوعة تمثل موسيقيين وراقصات ومناظر صيد وغيرها ، منقولة بأمانة عن الطبيعة ، وفي ذلك ما يدلّ على تسامح الشيعة ، وهي بارزة من القاعدة في إتقان (صورة ٢١) . وقد وردت محفورات أخرى من هذا القبيل للكنيسة القبطيّة « السيدة بربارا » وهي موجودة الآن في المتحف القبطي بمصر القديمة . والظاهر أن المسيحيّين أخذوا في تجهيز معابدهم بما كان عليه طراز العصر الإسلامي السائر . وكان الرسم الزخرفي مفضلاً إذ ذاك في إحياء العوارض الخشبيّة في سقوف الجوامع . ولا توجد أمثلة لهذا من مصر نفسها ، ولكن يوجد مثل لها في سقف جامع سيدي عقبة بالقيروان المجدد على الطراز الفاطمي . وأهم من هذا سقف كنيسة « الكابيلابالاتينا » في باليرمو ، الذي يبدأ في الرواق الأوسط بقبوة مقرنصة عريضة عديدة الصفوف ، ثمّ ينتقل إلى سقف من مناطق ذات نجوم مثمّنة غائرة . والمسطحات الناشئة من مثل هذه الترخية في النحت ، هذه المسطحات الصغيرة التي لا تحصى ، مصورة جميعها تارة بالنقوش الكتابيّة والأرابسك ، وتارة بموضوعات حيوان فوق عرانيس ، وكذلك أيضاً بتصاوير آدميّة مختلفة متعدّدة في ألوان زاهية .

ويعالج بعض هذه الرسوم موضوعات مماثلة لتلك المحفورات في القصر الفاطمي ، على حين يحتوي قسم آخر موضوعات أسطورية ، ولا شك في أن السقف بأكمله صناعة إسلاميّة عربيّة خالصة أوصى بعملها الملك روجر الثاني لكنيسة قصره ، التي حافظت فيما عدا ذلك على طابعها المسيحي .

وهذه التصاوير ذات أهميّة خاصة ، إذ إنها تقوم بديلاً مما فقدناه في هذا الصدد في مصر . ذلك أنّه حسبما روى المؤلفون العرب لا بدّ أن تكون قد وجدت في القاهرة مدرسة خاصة بالمصورين ، نشيطة جدّاً ، أقدمت ، في نطاق الهندسة المعمارية دائماً ، على موضوعات تتناول الأشكال الكبيرة أيضاً . والظاهر أنّها استخدمت وسائل خياليّة تثير الاهتمام ، ولا نذكر ما أدته من الصور المصغرة في الكتب . وعلى كلّ فإنّه لا يُستبعد إطلاقاً أن يكون الأمر هنا متعلّقاً بعمل فنانين عديدين ، استُقدموا إلى القاهرة من باليرمو .

الأدوات الفاطميّة :

كانت المصنوعات العاجيّة الشرقيّة في ذلك الوقت ، كما كانت من قبل ، مرغوباً فيها إلى حدّ كبير من الغرب. وكثير ممّا يسمى بالأبواق العاجيّة ، وصناديق الحلى المحفوظة ضمن المجموعة الإسلاميّة تحمل مميزات فن النحت الفاطمي التي تتمثل في رسوم الحيوان داخل دوائر ، ومناظر صيد وعرانيس مهذبة وما شاكل ذلك (صورة ٢٢ فوق) . وليس من الضروري أن تكون يقيناً من مصر نفسها ، بل يحتمل أن يرجع أصلها إلى مصانع عربيّة متأثرة بمصر في جنوب إيطاليا ، لقيت خلال العهد النورماندي كلّه تشجيعاً كبيراً ، وباتت وريثة لمدرسة الحفر في قرطبة .

وعلى العكس من ذلك تُعتبر من صنع القاهرة في النصف الثاني من القرن الثاني عشر بعض لوحات الكسوة المفرغة بصورة متقنة ، والمشتملة على رسوم حيّة لكائنات حيّة ، والمماثلة لتلك اللوحات المصنوعة من الخشب في مارستان قلاوون (صورة ٢٢ تحت). أمّا في صقلّية مرّة أخرى فقد

كان تصوير الصناديق والعلب العاجيّة وتذهيبها ممّا تخصّصت فيه دون غيرها حتى القرن الثالث عشر (صورة ٢٣ تحت) . وكانت الموضوعات هنا كثيراً ما تشتمل على صور القديسين لتلائم أغراض الكنيسة .

وأروع ما وصلت إليه الصناعة الفنيّة بحق هي الأشياء المقتطعة من البلور الصخري كالدوارق والصحاف والأوعية الصغيرة وقطع الشطرنج . وكلّها تُعتبر من عجائب الاجتهاد الفني في الشرق .

وقد وصلت إلى كنوزنا الكنسيّة عن طريق الاتجار مع المشرق والحروب الصليبيّة ، ثمّ استُعملت مع تلبيسة من صنع الغرب كآنية من أواني القداس وذخيرة (صورة ٢٤ فوق) . وفي جملة هذه الأشياء قطع ضخمة مصفحة تصفيحاً أملس ، وأخرى موشورة توشيراً مسطحاً بارزاً محلى بالحيوان والطير والعرانيس والنقوش الكتابيّة . ولا علينا من أن نصدق ما رواه المؤلفون العرب عن وجود آلاف من قطع هذه الأواني الثمينة في خزائن الخلفاء الفاطميّين . ولم تُعرف هذه المادة بغض الطرف عن العراق في بلاد إسلاميّة أخرى ، كما أنّها لم تعد تُصنع بعد ذلك في مصر نفسها .

وكبديل من الأحجار نصف الكريمة التي كان يصعب الحصول عليها دائماً ، كانوا يصنعون أشياء من كتل زجاجيّة ثقيلة ، تُقتطع اقتطاعاً بارزاً مماثلاً ، ومنها الأقداح المعروفة باسم القديسة « هيدويج » وهي التي أوجدوا الصلة بينها وبين معجزة الخمر (صورة ٢٤ تحت) . والمظنون أن القديسة اشترتها في رحلتها إلى الأراضي المقدّسة لتأدية فريضة الحج . وفي نفس الوقت بلغت الزخرفة القمة بطريقة الضغط على القناني والطاسات والصحاف وغيرها . هذا إلى جانب نقل التصوير ذي البريق المعدني من الأواني الخزفيّة إلى الزجاج أيضاً .

ومن الأهمية بمكان تلك الخطوات التي خطتها مصر في ذلك الوقت في

صناعة البرونز . فالزخرفة المحفورة في المسطح على السلطانيات والبراميل والشمعدانات والمجامر والدفوف، وغيرها من نماذج الأدوات. التزمت نطاق الطراز الفاطمي المألوف محلاة بنقوش أدعية ، وجامات بها حيوان . وقد وجدت إلى جانب ذلك أشياء مصبوبة في قوالب ومنحوتة على صورة الحيوان كالأباريق والمباخر . وأروع قطعة من هذا النوع ، يبلغ ارتفاعها متراً ، وتمثل العنقاء المشهورة المحفوظة في كامبوسانتو بمدينة بيزا ، وليس من الميسور معرفة الغاية المنشودة أصلاً منها (صورة ٢٥) . وقد جاءت من مصر مع إحدى الحملات الصليبيّة .

وفي الخزف ، كان ذو البريق المعدني منه في المقدمة ، وكانت له المكانة الأولى في العالم الإسلامي عقب تدهور الصناعة في القرنين الحادي عشر والثاني عشر ، ثمّ انتقلت هذه المكانة لإيران وإسبانيا . وبين ما يسمى « شقاقة الفسطاط » ممّا استخرجته الحفريات في مصر القديمة بالألوف ، نجد في النوع الأسبق كثيراً جدّاً رسوماً تمثل الإنسان . وقد نجح فيها البريق المعدني في انسجامات مختلفة ، وأجري أيضاً فوق ترجيجات ملوّنة ، ويمكن أن يستنتج من كمية الطينة المستعملة في الخزف أنّه كان بالقاهرة عدة مناطق للفخاريين . وقد عثر في نفس تلال الأنقاض على بقايا زخارف فاطميّة من المؤكّد أنّها سورية الأصل ، ويصح أن تُتخذ دليلاً على أن عملية التبريق المعدني دخلت في البلدان المجاورة . وقد حفز الخزف الصيني القاهرة إلى ترجيج الأواني وتحليتها على الطريقة السيلادونيّة باللون الأخضر الباهت ، كذلك قامت القاهرة مراراً بمحاولات جديّة للاستعاضة عن الصيني الأصلي بصنع بضاعة من الخزف الصلب الشفاف . وإلى جانب ذلك كانت هنالك مصنوعات من فخار غير مزجج كأباريق الماء والمصابيح وأختام الخبز وغيرها .

صناعة النسيج :

كانت مصر منذ القدم الموطن الكلاسيكي لصناعة نسج الكتان . وإلى أواسط العصر الوسيط كانت منتجات هذه الصناعة أهم صادراتها إلى الخارج . فالأثيال الرقيقة ومنسوجات الباتستا المخرّمة الواردة من وادي النيل ، كانت نادرة المثال ، تكسبها قيمة خاصة تلك الأشرطة الحريريّة التي كانت تتخلّلها تحلية لها . وقد نشأت هذه الصناعة عن الطنافس الصوفيّة الخشنة التي كان الأقباط يصنعونها ، وكانت تغطي الحيطان بعد ترقيقها إلى أبعد حد ، ويُستخدم في صنع أصنافها مئات الألوف من الصنّاع بدلتا النيل (تينيس ودمياط وغيرهما) .

وإلى جانب المصانع الأهليّة كانت في العصر الطولوني مصانع حكوميّة أيضاً أطلقوا عليها اسم « الطراز » ، وكانت تؤدي جميع ما يحتاج إليه البلاط والموظفون من الثياب التيلية ، ثمّ بلغت في العصر الفاطمي مقدرة على الأداء لم يُسمع بها لنظامها المثالي . وكانت تُصنع للخليفة خاصة أقمشة ثمينة جداً ، مزركشة بالذهب . بيد أن الترف الذي كان مسموحاً به للفنانين العاديّين ، يبدو أنّه بولغ فيه كما تدلّنا الآثار التي عُثر عليها في مقابر مصر العليا . فقد كانت القمصان والأردية الخارجيّة ، والشيلان والأحزمة والعمائم محلاة بأشرطة من الحرير السميك المشغول بالإبرة بمنتهى الدقة . وكان هذا الشغل أخيراً يغطي في القرن الثاني عشر مسطحات كبيرة إلى درجة أن أرضية الكتان لم يكن يُرى منها دائماً سوى مواضع قليلة (صورة ٢٣ فوق) . وقد كان إهداء كسوة التشريف « الخلعة » هو الدليل المألوف على رضا الحكام . وأيضاً في الهدايا المقدمة إلى الملوك الأجانب كانت أقمشة الثياب في المقام الأوّل ومفضلة على غيرها . وكان المشرف على « الطراز »

من أسمى رجال الدولة ، وكان لزاماً على مصانعه في أعراس الأمراء ، وفي حفلات أخرى ، أن تنتج آلافاً من القطع في أقصر وقت .

وكانت في صقلّية تحت حكم النورمانديين ، كما كانت في مصر تحت حكم الفاطميّين مصانع حكوميّة تقوم بصنع الحواشي الذهبيّة والأشرطة المشغولة بنماذج من الحرير على قاعدة مقصبة أو بالعكس . ونشاهد في موضوعاتها الطابع البيزنطي أكثر وضوحاً من الطابع الإسلامي . وهذا يفسره أن المصنوعات كان يراد بها الغرب على الأخص لكي تكون حواشي لأردية القداس الثمينة ، على حين يظهر أن التطريز اليدوي بقي في أيدي المسلمين وحدهم . ولدينا عباءة تتويج من حلل أباطرة الألمان ، تفيد حاشية فيها بالعربيّة أنّها صُنعت في عام ٥٢٨ هجرية (١١٣٣ ميلادية) للملك روجر الثاني في باليرمو (صورة ٢٦) . وهي أفخر إنتاج من الشرق في هذا الفن بقي محفوظاً ويمثل على جانبي نخلة موضوعاً مكرراً يمثل أسداً يصرع جملاً ، قد صُوّر عن الطبيعة في صورة دقيقة التكوين لها أعظم تأثير ، وفي وضع يتناسب مع استدارة العباءة . وكانت المصانع التي تقوم بتلبية مثل هذه الطلبات للبلاط تسمّى Palatio adhaerentes officinae أي كانت لها نفس الوظيفة التي كانت تؤديها مصانع « الطراز » في العصر الفاطمي .

أمّا فيما يختص بالمنسوجات الحريرية فقد بولغ من قبل كثيراً في نصيب صقلّية من الموجودات المحفوظة التي ترجع إلى العصر الوسيط . ولا يوجد ما يدعو إلى الشك في صحة ما يقال من أن الصناعة لم تبدأ فيها إلاّ في عام ١١٤٧ م بعد الحملة التي سيرها النورمانديون على اليونان ، وبمعونة صناع كانوا من بين الغنائم . ولا بد أنّها سرعان ما انتقلت بعد ذلك مباشرة إلى أيدي الفنانين المسلمين . وآية ذلك أن نماذج القرن الثاني عشر التي يصح لنا أن ننسبها إلى هذه الصناعة ، وإن أبدت حقّاً ما يذكر ببيزنطة ، فإنّها تدلّ

على تحوير إسلامي مزود بكتابات عربيّة صحيحة . ويظهر أن منسوجات من ذات اللونين أو الألوان المتعدّدة ، والمشتملة على تصاوير نسور مزدوجة أو طواويس متقابلة أو فهود أو غيرها من الحيوان ، كانت إذ ذاك محبّبة إلى النفوس ، كما كانت الحال عند السلجوقيّين وفي دائرتهم ممّا سيأتي تفصيله بعد . ومن فترة الازدهار العظيم الذي تكشّف هنا إلى مرحلة متقدّمة من القرن الثالث عشر نبتت عندئذ مزركشات لوكا الفضيّة والذهبيّة الغوطية الشهيرة ، التي لا يُنكر أصلها الصقلي الإسلامي .

الفنّ السلجوقيّ

كان تولّي السلجوقيّين السلطة ، وهم التركمان الرُّحّل الذين نزحوا من براري القرغيز إلى بخارى وإيران حيث أقاموا ، هو الذي جعل العنصر التركي صاحب الكلمة في الشرق الإسلامي . فمن الناحية الدينيّة كانوا يناصرون قضيّة أهل السنّة على إيران الشيعيّة ، وينصبون أنفسهم حماة للدولة العبّاسيّة ، التي كانت مجردة من كلّ نفوذ سياسي ، فأولت الدولة الجديدة عطفها . وهكذا أمكن أن ينادى بطغرل بك في عام ١٠٥٥ م سلطاناً ، تحت سمع الخليفة وبصره في بغداد . وسرعان ما وحّد آسيا الأماميّة كلّها تحت حكمه ، وفي نهاية القرن الحادي عشر حيث تمزقت الدولة التي أسّسها طغرل ، وانقسمت إلى دويلات صغيرة ، أسّس بعض أفراد أسرته أسراً مالكة جديدة في بعض منها ، وفعل ذلك أيضاً في البعض الآخر ضباط كانت الأسرة أقامتهم ولاة عليها (وهم الأتابكة) فبطش بها الغزو المغولي في القرن الثالث عشر .

وفي كثير من بلاطات الأمراء السلاجقة التي كانت في المقدمة تبدّى نشاط فني جديد آتى في إيران والعراق وآسيا الصغرى على الأخص ، ثماراً طيبة . لكن العنصر التركي نفسه لم يكن في هذا النشاط خلاّقاً إلاّ في القليل النادر ، بل كان يكتفي بتشجيع القوى الوطنيّة . ومع ذلك كان لرأيهم

الأساسي الكلمة العليا في تبديل الطراز الذي تمّ هنا بوضوح ، إذ بات تأثير العمارة من ناحية أقوى ، وذلك بتوسيع الأماكن ، وأصبحت الزخرفة أميل إلى استخدام النحت والحفر ، ووجد عنصر تصوير الكائنات الحيّة صيغته الإسلاميّة القحة .

وأجلى ما يكون هذا التفكير الجديد في آسيا الصغرى التي وإن انتزعت من الدولة البيزنطيّة في أوائل القرن الثالث عشر أوّل ما انتزعت ، كانت خلواً في عهد علاء الدين الأوّل الملقب بسلطان الروم من أعظم مراكز الحضارة الإسلاميّة ، ذات المكانة التاريخيّة السامية . وكذلك كانت أرمينيا إذ ذاك في أيدي السلجوقيّين ، وفي أراضي العراق الجبليّة نصب بنو أرتق أنفسهم رعاة للفن ، وكانت أسر الأتابكة من بني زنكي في الموصل وسوريا ما تزال أطول باعاً منهم في الغيرة على الفنون . وقد بثّ نور الدين بشخصيته القويّة (١١٤٦ — ١١٧٣ م) روحاً جديدة في هندسة العمارة والحرفة اليدوية في حلب ودمشق ، وكان صلاح الدين الذي شبّ في بلاطه ثمّ أسس الدولة الأيوبيّة ، حريصاً على التقليد السلجوقي في سوريا إلى حد أن الوحدة السياسيّة بين هذه البلاد ومصر لم تؤتِ ثمارها من الناحية الثقافيّة إلاّ في عصر المماليك .

إن بداية هذه الحقبة ونهايتها يجب أن يُبحث عنهما في الهند الإسلاميّة ، ففي الدولة التي أسّسها محمود الغزنوي عند بدء الألف السنة التالية (٩٩٧ — ١٠٢٨ م) في بكتريا السابقة ، ثمّ مدّ رقعتها إلى إيران والهند ، كان الفن قد شُجّع فعلاً بصورة تعني الانتقال من التقليد التالي للساساني إلى الاتجاه الذيَ اتجهه السلجوقيون فيما بعد . ومع أن الحكام كانوا أتراكاً تعهدوا المدنيّة الإيرانيّة . وتحت رعاية السلطان محمود أتمّ الفردوسي ملحمته الوطنية العظيمة ، الشاهنامه . ولم يمنعوا أنفسهم أيضاً من التأثر الشديد بالعمائر البوذيّة . وفي عهود الأسر التالية التي كان ملوكها من مماليك الأتراك وصل الفن بعدئذ

فيما يسمى بطراز الباثانيّين إلى حركة كانت في فكرتها الأساسيّة مطابقة للاتجاه الفني السلجوقي . وهي حركة سلكت بلا ريب طريقها الخاص من حيث اهتمامها الكبير بالمناظر الطبيعيّة الفريدة في البلاد الهنديّة . وقد ثبتت هذه الحركة أقدامها إلى حد أنّه أمكنها أن تعيش حتّى القرن الخامس عشر وفيه ، من دون أن تمسّها الأسس الجديدة التي وضعها المغول في إيران المجاورة . وبعد أن أصبحت دلهي عاصمة للبلاد نهضت نهضة هائلة في القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، فأخذت تزداد جمالاً على الدوام بالعمائر الجديدة التي شيدها الأمراء ، واتخذت حياة البلاط طابعاً دوليّاً بما كان فيه من الموظفين والضباط والعلماء الذين جاءوا من البلاد الإسلاميّة ، وتقلّدوا الوظائف وأوسمة الشرف .

أبنية القبور :

كان الضريح في مقدمة ما دخل مع السلجوقيّين في آسيا الأماميّة كبناء مقدّس هام إلى جانب الجامع . وكان ذلك على صورتين مختلفتين : قبر على شكل برج ، وقبر على شكل قبّة . كمل كلاهما في شرق إيران بخراسان ، وشيدا كمدافن لذوي السلطان من الفرس والأتراك ، والمظنون أن القبور التي على شكل الأبراج يرجع أصلها إلى منشآت بسيطة من هذا النوع كانت ما تزال قبل الإسلام . وقد حابتها ميول رجعيّة فعاشت بعد العصر العباسي ، ثمّ أكملت وجُعلت آنئذ أبنية تذكاريّة بالقرميد . وموضع التساؤل هو : هل الشكل المستدير أو الشكل المضلع هو الأقدم ؟ وعلى كلّ فإن أقدم نصب معروف وهو « جنبيدي قابوس » ينتمي إلى النوع الأخير . وقد شيد في جرجان في عام ٩٨٥ م على قاعدة نجميّة الشكل ، يضيق قليلاً قليلاً كلّما

ارتفع وينتهي بقمة مخروطيّة الشكل . وهو بالغ التأثير في بساطته ومظهره الذي يلتزم الشكل (صورة ٢٧ فوق) . وقد آثر غرب إيران بالذات ، آثر فيما بعد النموذج المضلع (المربع أو المثمن أو ذو العشرة الأضلاع) وأجمل مثال بين الأمثلة المحفوظة بقي سالماً إلى اليوم هو ضريح مؤمنة خاتون في نخجوان ، وقد شيّد في عام ١١٨٦ م . ونظم مسطحه في حنايا صورية . أما الشكل المستدير ذو القمة المخروطيّة فمحبوب في إيران بصورة خاصة . وهو أملس الجسم (كما في دمغان) أو بأخاديد بعيدة الغور تجري في دعائم حادة الأطراف أو مستديرة تضفي على البناء مظهر الخيمة الفخمة . وله قبّة داخليّة (كما في ردكان بالري قرب طهران (صورة ٢٧ تحت) وفي غيرها) .

أمّا في أرمينيا حيث ترجع تقاليدها المعمارية إلى العصر المسيحي فكان البرج السلجوقي المستدير يبنى بناء أصم ، ويكسى من الخارج بكتل من الحجر ويميل سطحه الخارجي بعض الميل (ضريح أخلاط وغيره) . وفي آسيا الصغرى كانت مثل هذه الأضرحة مضلعة في الغالب ، حرص بناتها على بساطتها وقت بنائها على نقيض الأضرحة الفارسيّة التي كانت غنيّة بزخرفتها ، وسيأتي الكلام عنها فيما بعد . كذلك في العراق أخذت أضرحة الأولياء التي يغلب على الظن أنّها كانت إلى ذلك الحين متواضعة جدّاً ، توجه في العهد السلجوقي إلى الصبغة التذكاريّة . ففي جهة الموصل تصادفنا على قاعدة مكعبة وبقمة عالية ، تشبه سطح الخيمة ، مزودة بردهة أحياناً (هكذا في ضريح الإمام يحيى المبني سنة ١٢٣٩ م) . وكذلك انتشرت في العراق القبّة ذات الخلايا ، المرتفعة في عدّة مناطق على شكل هرمي ممّا يجعل لها تتويجة فريدة إلى أقصى حد . وفي « إمام دور » بالقرب من تكريت نجد هذه الأضرحة على قاعدة مبنية مربّعة الشكل ، بينما تبدو في أشهر مثال لها وهو ضريح

الست زبيدة بالقرب من بغداد ، على قاعدة مثمّنة الأضلاع من الخارج والداخل (صورة ٢٨ فوق) . ومن المحتمل جدّاً أن هذا الضريح يحمل اسم زوجة هارون الرشيد بحقّ ، لكن المظنون أنّه بشكله الحالي لم يشيد إلاّ خلال القرن الثاني عشر ، عندما اتخذت فكرة المقرنصات شكلاً فخماً من أشكال الهندسة المعماريّة . وقبر نور الدين الموجود في المدرسة المسماة باسمه في دمشق شبيه كلّ الشبه بضريح الست زبيدة ، في أنّه مقبب بخلايا من الحلق مركزة ، وشاهد على انتشار هذا النمط .

ويقرّر ديتس Diez بحق أن فكرة بناء الأضرحة الكبيرة ذات القباب مشتقّة من نموذج مألوف من المنازل التي كانت تعلوها القباب في المدن الصحراويّة الفارسيّة في ذلك الزمان ، وهي التي تطوّرت عنها ، وعلى الأخص في خراسان ، القبة ذات الرقبة الصاعدة من أركان البناء في طبقات مبنية بالآجر على صورة أقواس . وهي قبة تقف إلى جانب القبة ذات الخلايا التي أسلفنا ذكرها ، وفي خلال تطوّر الرقبة باتت لها طارة مثمنة ومنطقة عليا تستقرّ فوقها صحفة القبّة ، وأقدم مثال لهذه المنشأة وهو من عهد محمود الغزنوي وجده ديتس في سنجبست ، على قاعدة مربعة مع أربعة مداخل ذات عقود فارسيّة ، ورقبة ذات نوافذ وحنايا في الزوايا وقبّة مفرطحة .

وأروع بكثير من هذا ما وجد في مرو بين أنقاض المدينة السلجوقيّة وهو ضريح السلطان سنجر المتوفّى هناك في عام ١١٥٧ م . فهنا نرى الرقبة وقد باتت طبقة منصة مرتفعة مغشاة القبة بصفين من الحنايا لا يدرك من مظهرها الخارجي البادي كطاقية فوق طارة ما في الداخل من تقبية واسعة . وفي الطلل المحفوظ في المقر الخراساني الرسمي القديم طوس بمدخله الشبيه بالإيوان ، وحناياه الجانبيّة المستطيلة ، ومنصته المرتفعة المثمنة الأضلاع التي تقوم عليها القبة قبر الغزالي الصوفي الشهير المتوفّى في عام ١١١١ ميلاديّة

(صورة ٢٨ تحت) .

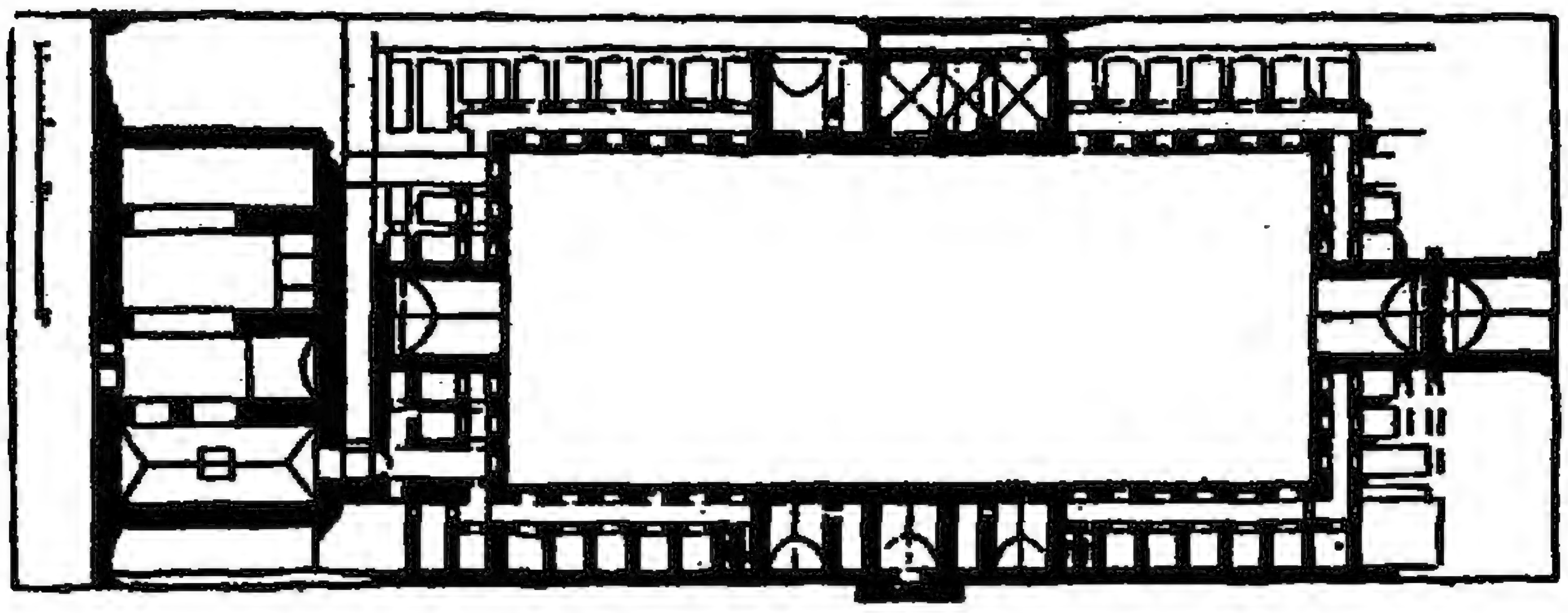
ولسنا نشكّ في أن الأضرحة التي ترجع إلى العصر الباثاني في الهند مأخوذة عن القبور الفارسيّة ذات القباب ، وهي عادة ذات أشكال ضخمة بأربعة جوانب تأخذ في الضيق كلّما ارتفعت ، ولها أربعة أبواب . وقد اصطبغت غالباً بصبغة المدافن المحصنة بما كان لها من أسوار محيطة شديدة الانحدار ، وأبراج في الأركان . واستمرّ هذا حالها حتى نهاية القرن الرابع عشر .

وفي المدفن الذي بناه محمد بن تغلق بالقرب من دلهي لأبيه المتوفّى حوالي سنة ١٣٢٥ م كان المحيط الداخلي على شكل بهو للنزهة ، قائم على دعائم ، ذي سطح أمامي . أمّا مسألة القبة نفسها فلم تحل في الهند على مثال فارسي بل على قواعد أهليّة مأخوذة غالباً عن الأبنية الخشبيّة مع إدخال الركائز المبنية والقبوات المضلعة .

المدرسة والجامع :

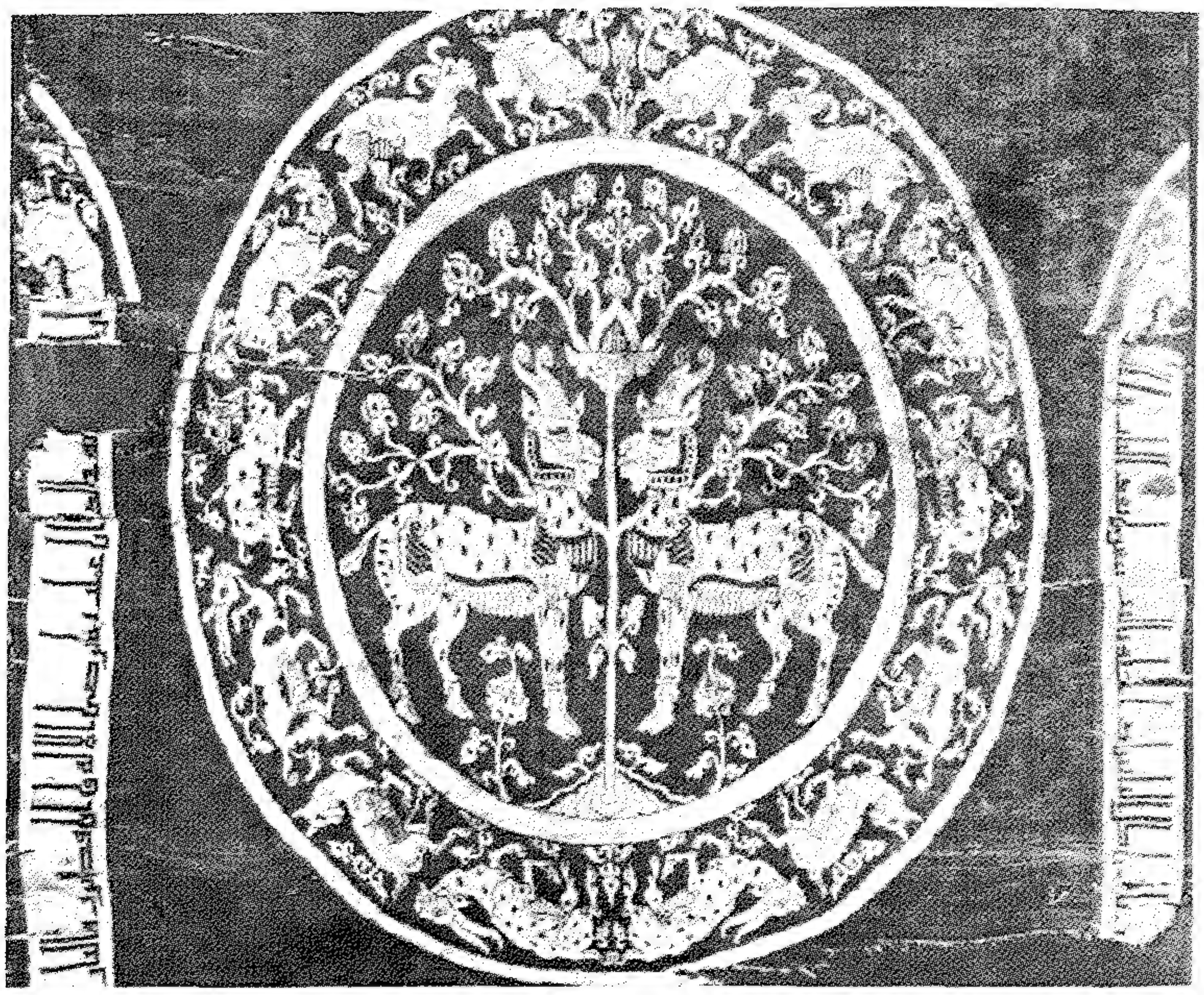
وهناك نوع ثان من الأبنية المقدسة أدخله السلاجقة في الهندسة المعمارية الإسلاميّة على شكل مدرسة للعلماء مهمتها الوحيدة هي ، على نقيض الجامعة (دار العلم) ، نشر تعاليم السُّنّة بين الناس وإعداد جيل من الموظفين يرتبط بهم . وفي قلب إيران الشيعيّة كان الإمام الشافعي أحد أئمة الفقه الإسلامي قد أوجد مراكز دينيّة سنيّة . لكن المعاهد التي أسّسها لم تصطبغ بالصبغة الرسميّة ولم يكن لها المظهر المعماري اللائق بها إلاّ بعد رفعة الأتراك . وقد أنشئت في غزنة أوّل مدرسة حكوميّة في أوائل القرن الحادي عشر ثمّ ظهر بعد ذلك الوزير السلجوقي نظام الملك قبل غيره كمشجع سخي على مثل هذه المعاهد وكبانٍ لها وراعٍ أيضاً للمفكر العظيم عمر الخيّام . وقد

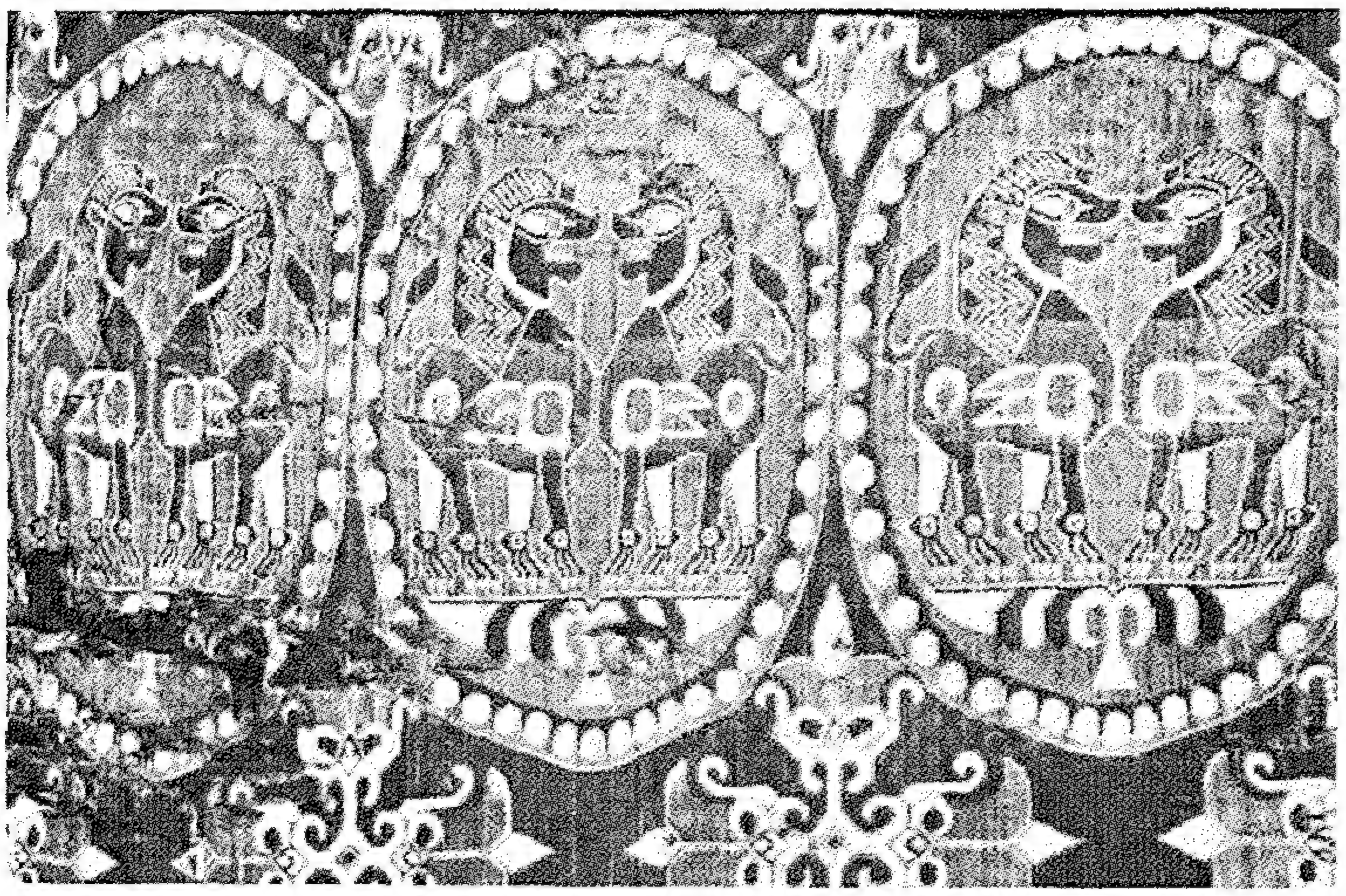
افتتح المدارس في نيسابور وطوس وبغداد – وهذه الأخيرة في عام ١٠٦٦ م – واحتذى مثاله غيره من الشخصيات ذوي السلطان فوقفوا مثله أوقافاً خيريّة غنية ذات إيراد مضمون بحيث إن بعض المدن كان أخيراً يحتوي عشرات منها . ومماّ يؤسف له أنّه لم يبقَ في إيران من هذه الحقبة مدرسة واحدة . وقد كانت كلّها موقوفة على المذهب الشافعي . بينما رعى بنو زنكي في الموصل وسوريا مذهب الحنفية وساد المذهب الحنبلي في باقي أجزاء العراق . وبقي مذهب آخر هو مذهب المالكيّة قاصراً على شمال إفريقيا . وقد نفذ المستنصر في عام ١٢٣٢ م ، وهو الخليفة العباسي قبل الأخير ، الخطة التي جمعت هذه المذاهب الأربعة معاً في معهد علمي واحد بمدرسة بغداد الكبيرة المسماة باسمه . وهذه للأسف لم يبقَ منها سوى أطلال ، ففي وسط كلّ جانب من جوانب صحن مستطيل الشكل ، كان يرتفع إيوان عرضه نحو



رسم ١١ – تصميم للمستنصرية في بغداد

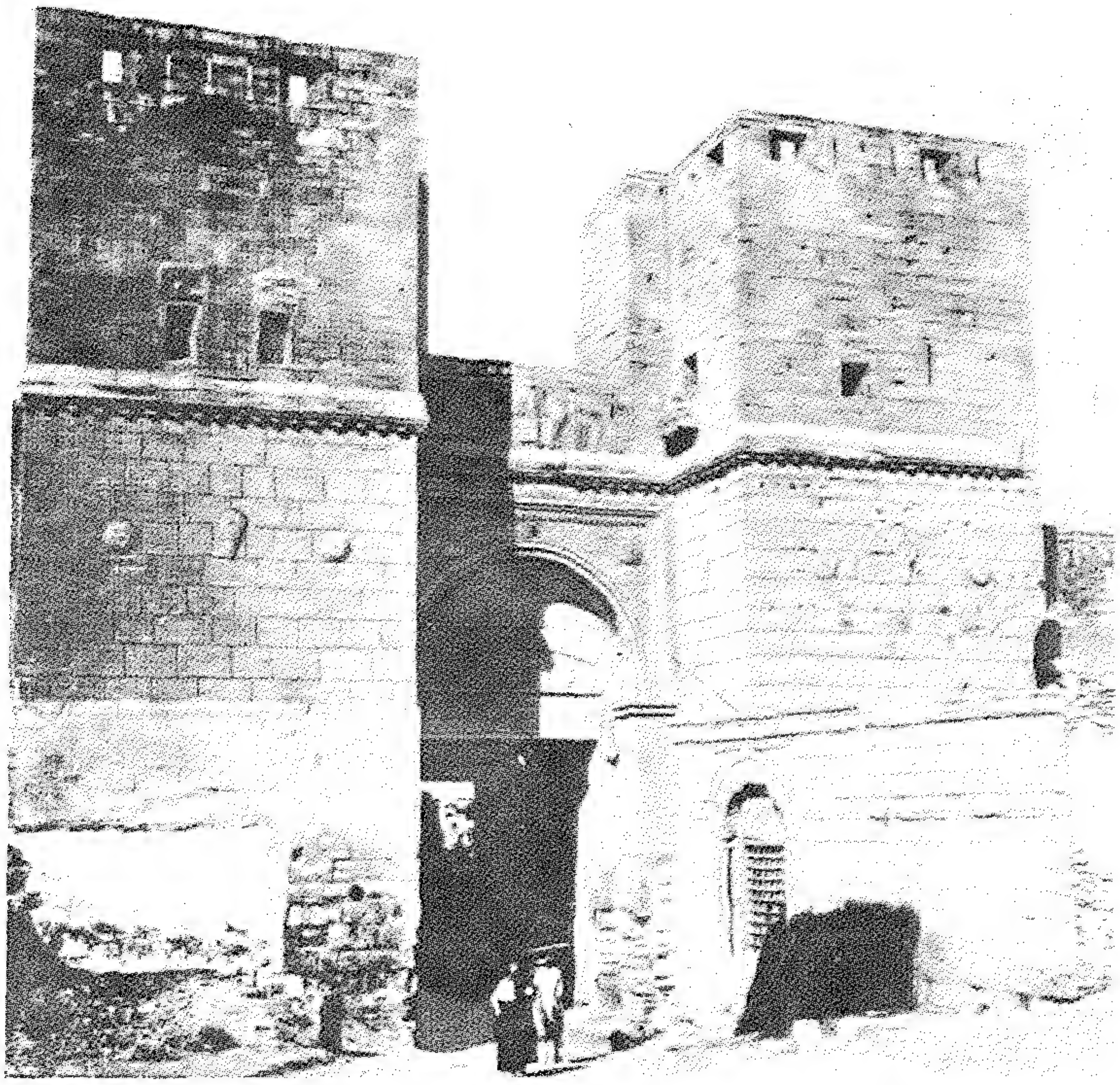
ستة أمتار يصحبه على كلّ من الجانبين الطويلين قاعتان مفصولتان بمكان مغلق كانتا فيما يبدو تُستخدمان للدرس ، بينهما حجرات لسكنى الطلاب من طبقتين خلف بوائق قائمة على أكتاف ذات عقود فارسيّة (رسم ١١) .

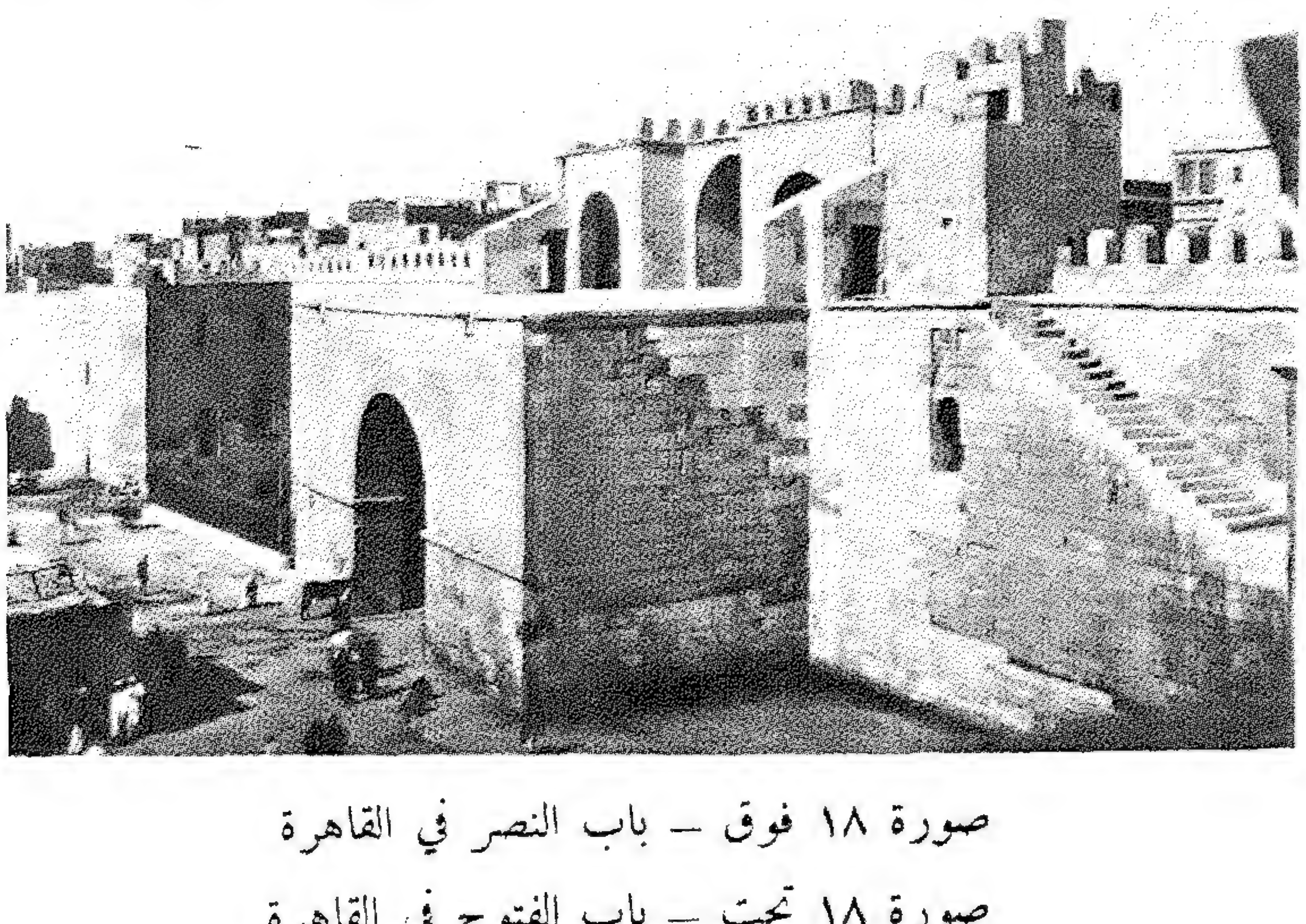




صورة ١٧ فوق – قطعة من القماش الحريري الفارسي
في متحف بمدينة كليفلند

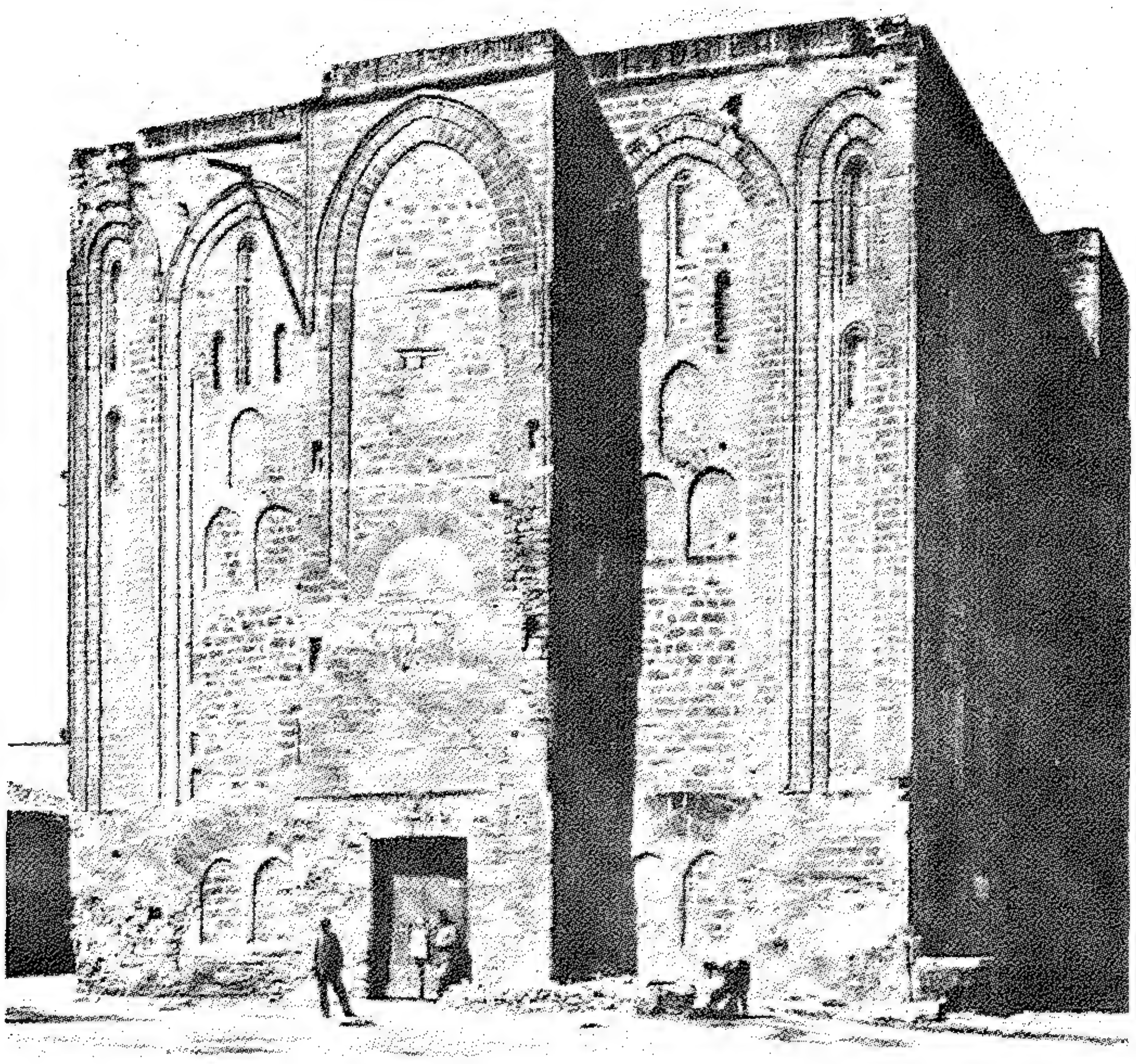
صورة ١٧ تحت – قطعة من القماش الحريري الفارسي في الفاتيكان

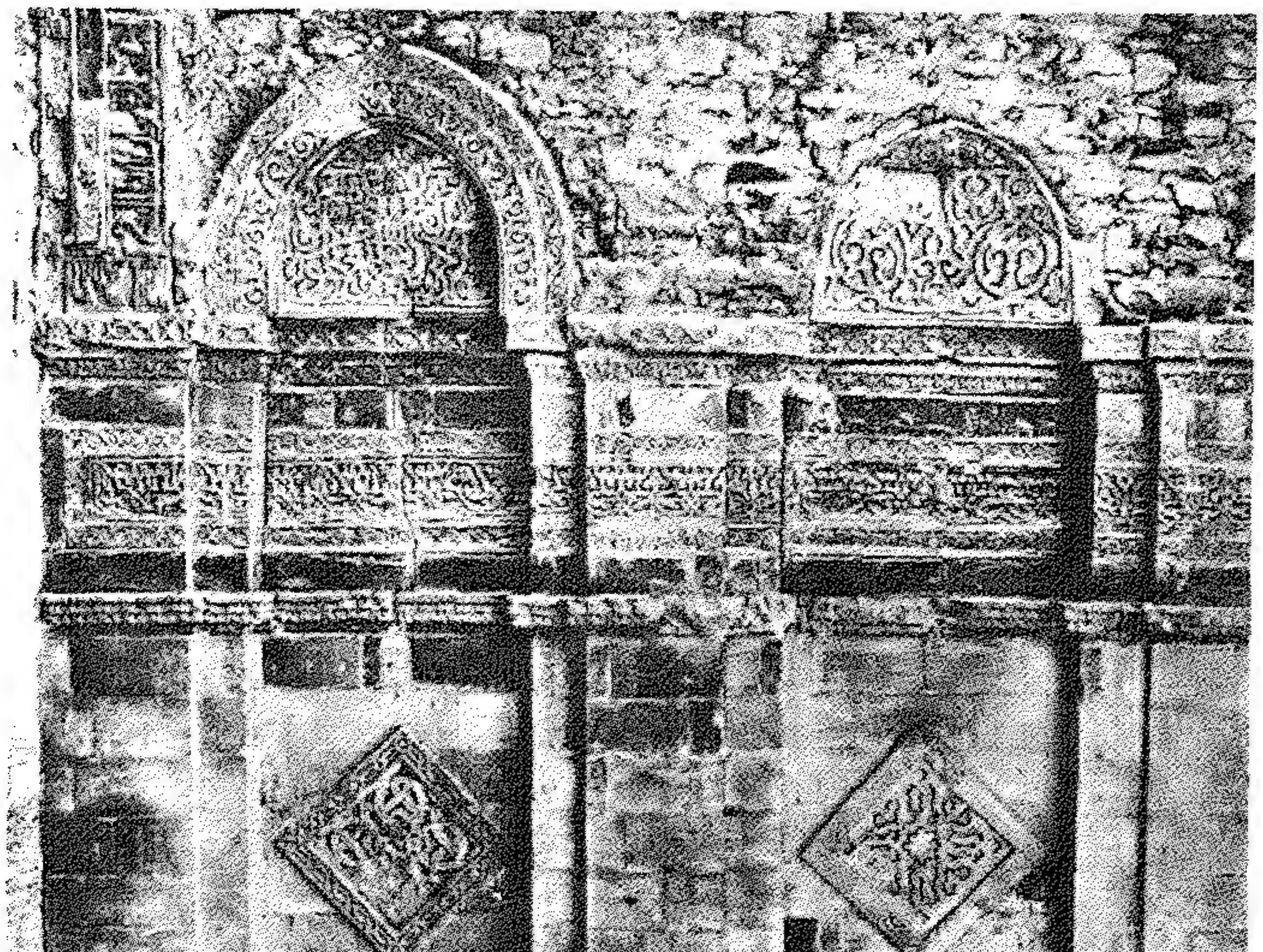




صورة ١٨ فوق – باب النصر في القاهرة

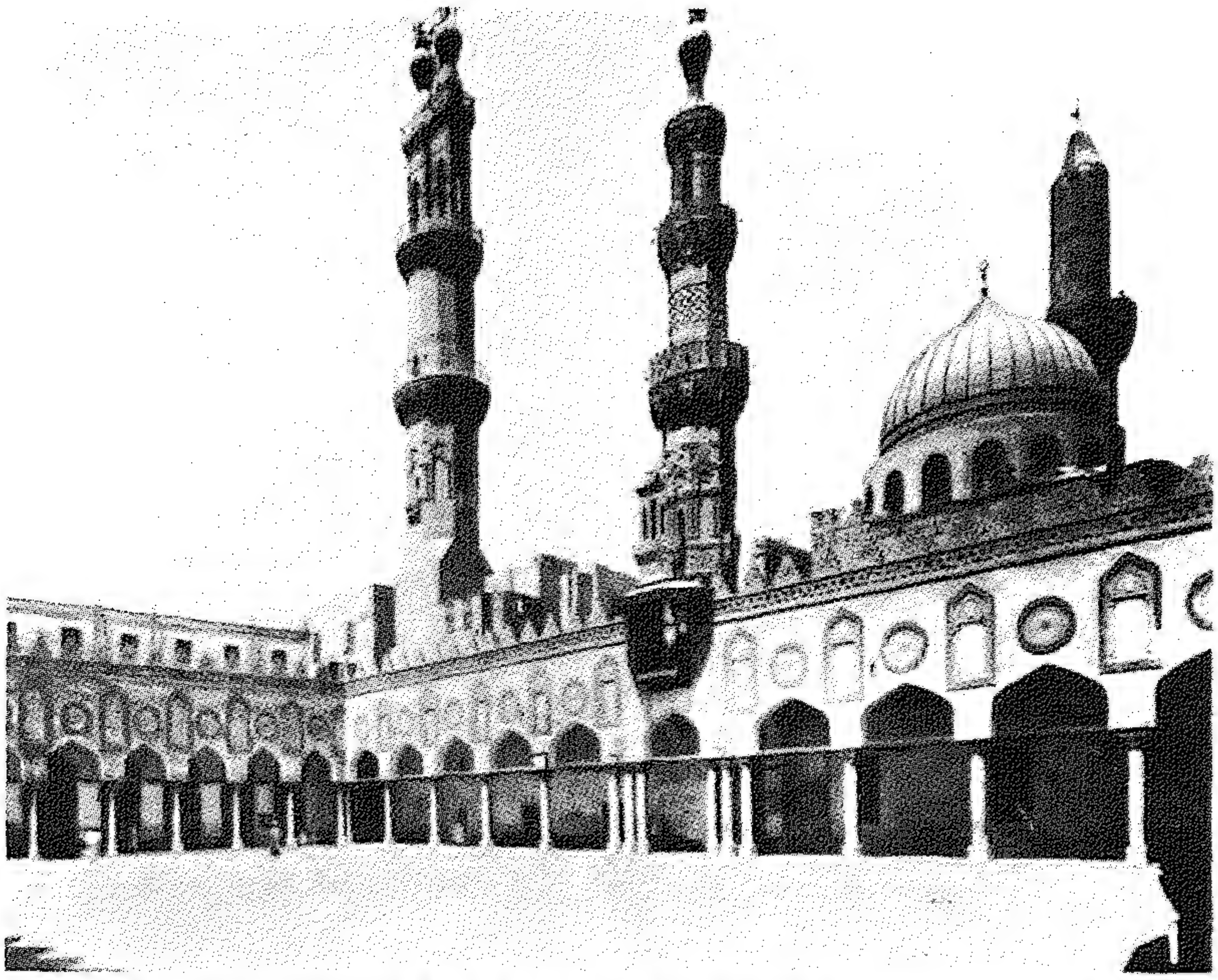
صورة ١٨ تحت – باب الفتوح في القاهرة

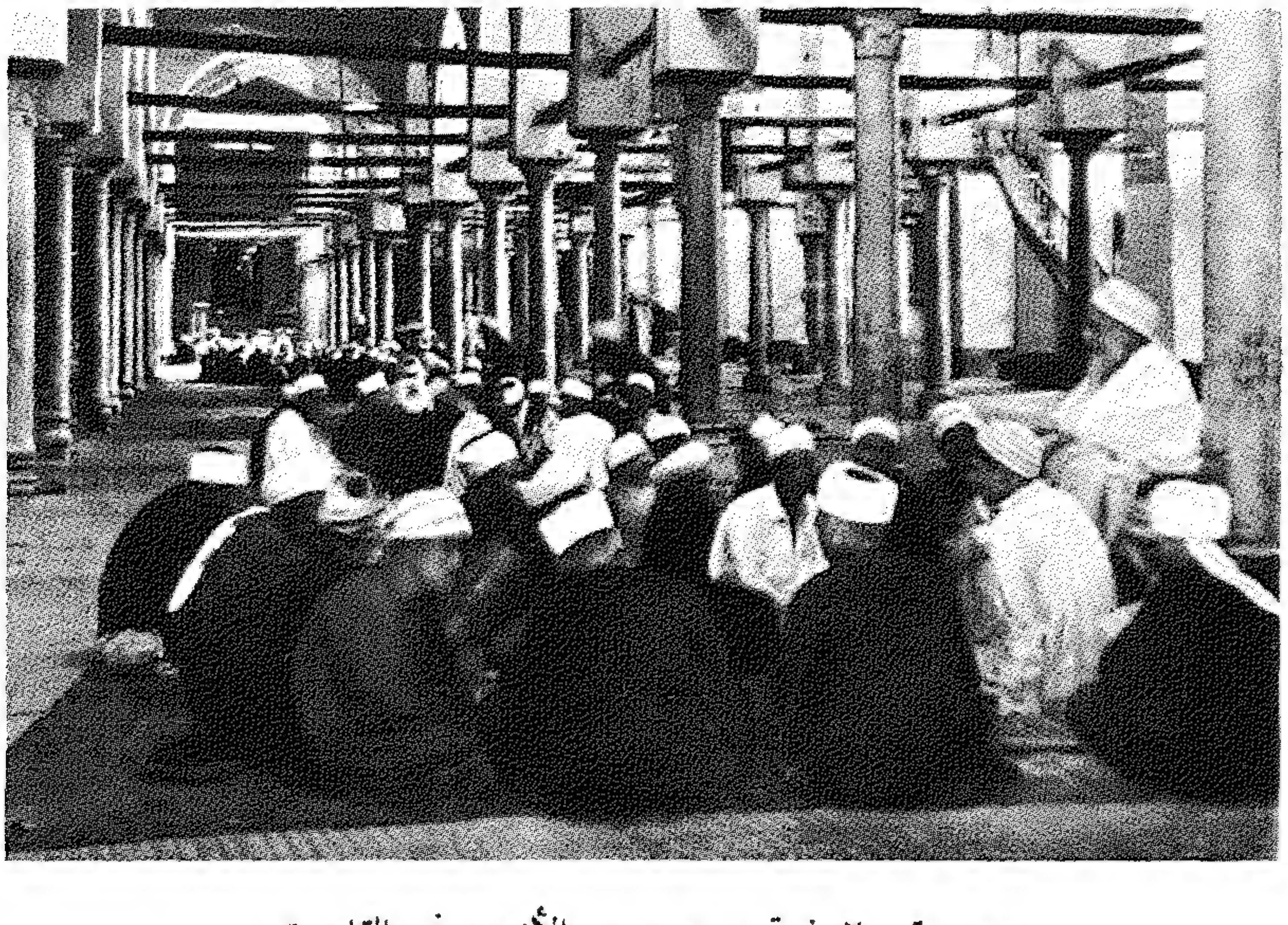




صورة ١٩ فوق – قصر القبّة في باليرمو

صورة ١٩ تحت – واجهة جامع الحكيم في القاهرة

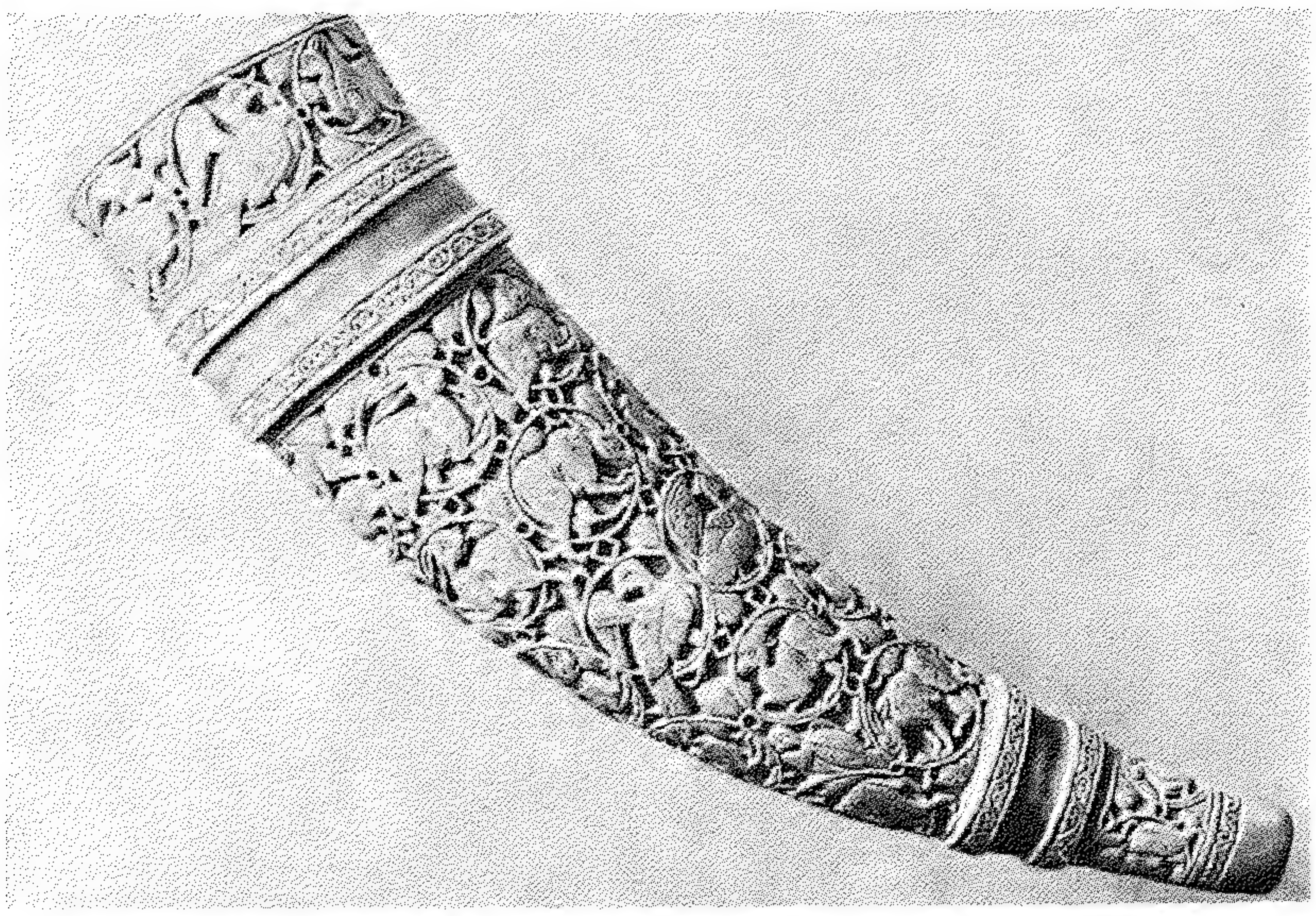




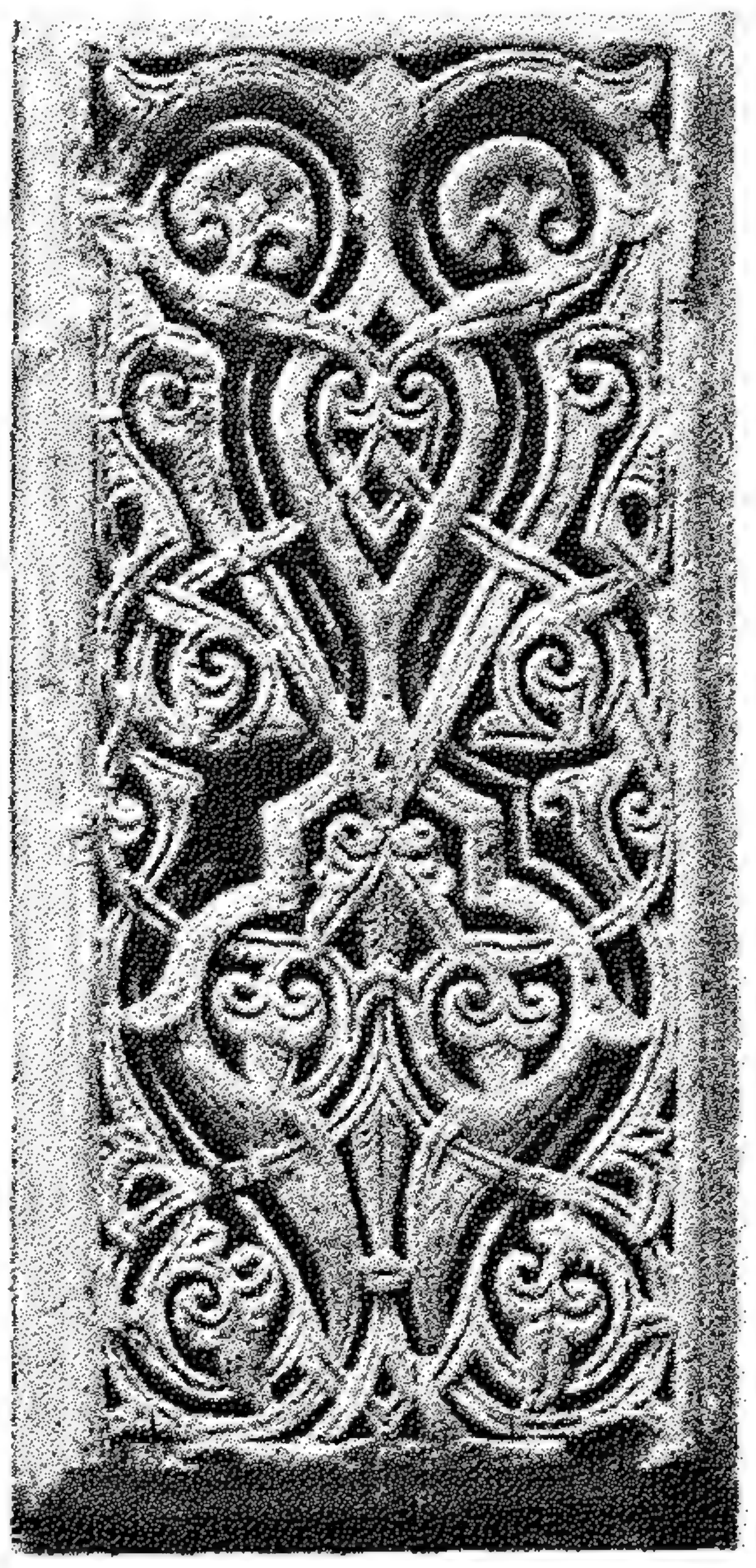
صورة ٢٠ فوق – صحن الأزهر في القاهرة
صورة ٢٠ تحت – حرم الأزهر



صورة ٢١ — لوحتان مزخرفتان في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة





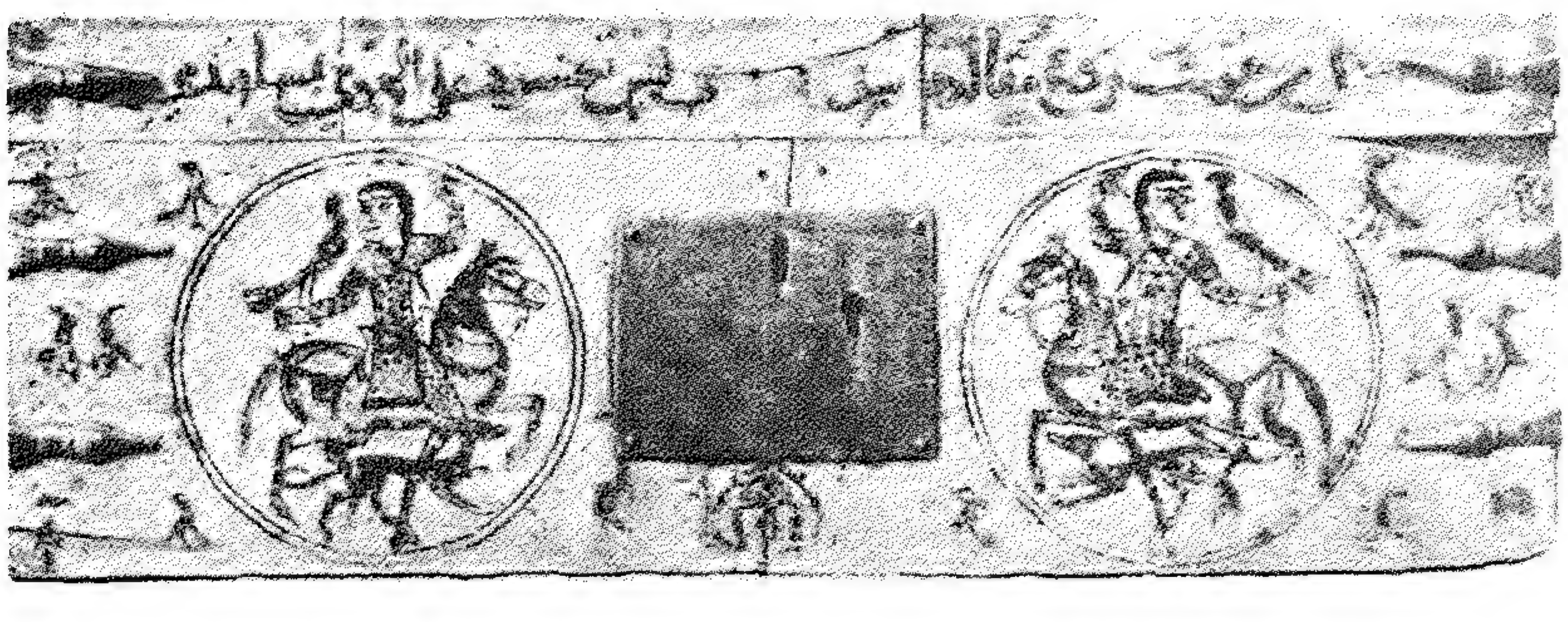


صورة ٢٢ فوق – بوق من العاج في متحف الفن الإسلامي ببرلين

صورة ٢٢ تحت من الشمال – لوحة من العاج في المتحف القومي بفلورانسا

صورة ٢٢ تحت من اليمين – درفة لباب موجودة في مدينة باليرمو



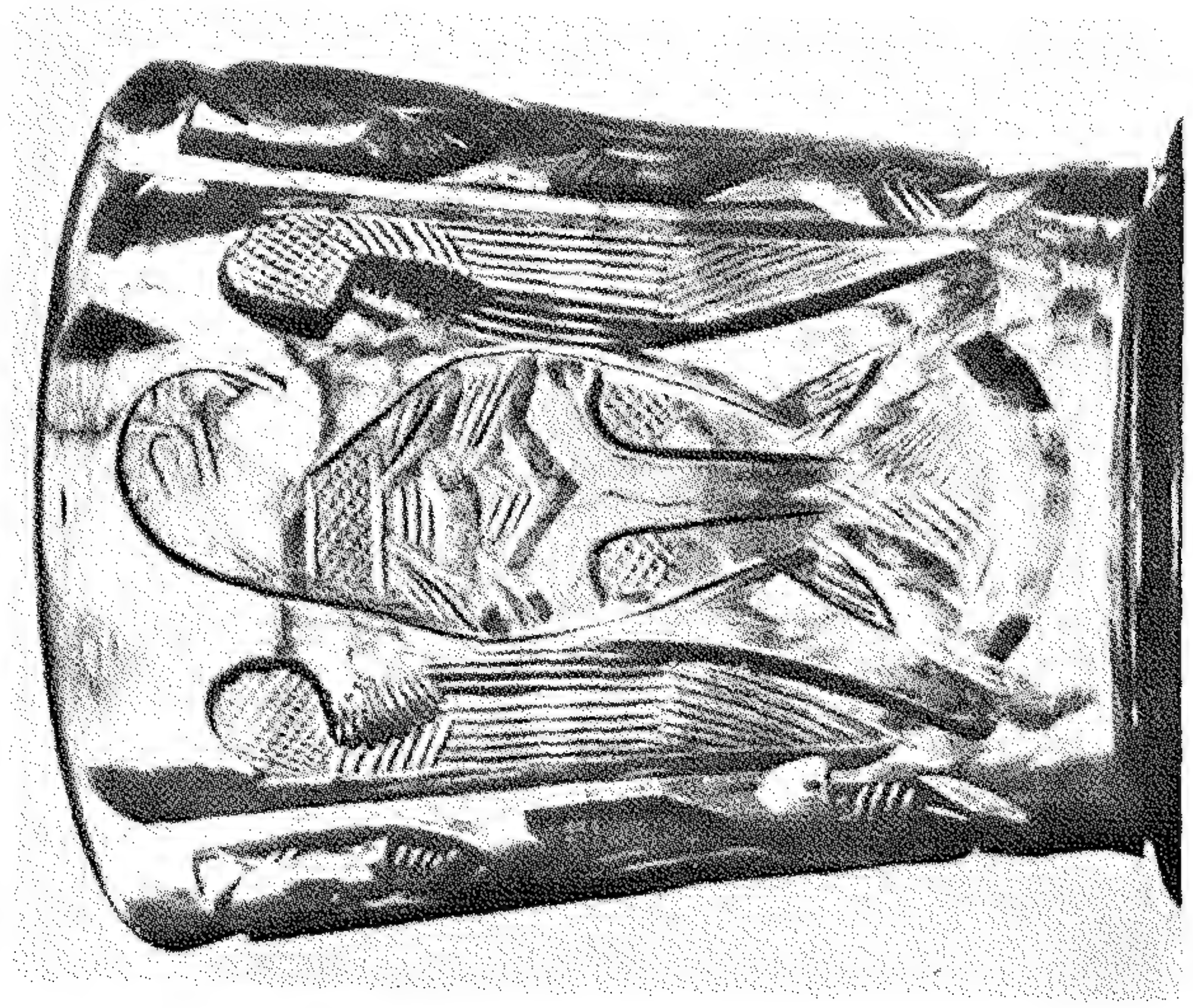


صورة ٢٣ فوق – قطعة من القماش المعروف بقماش الطراز في

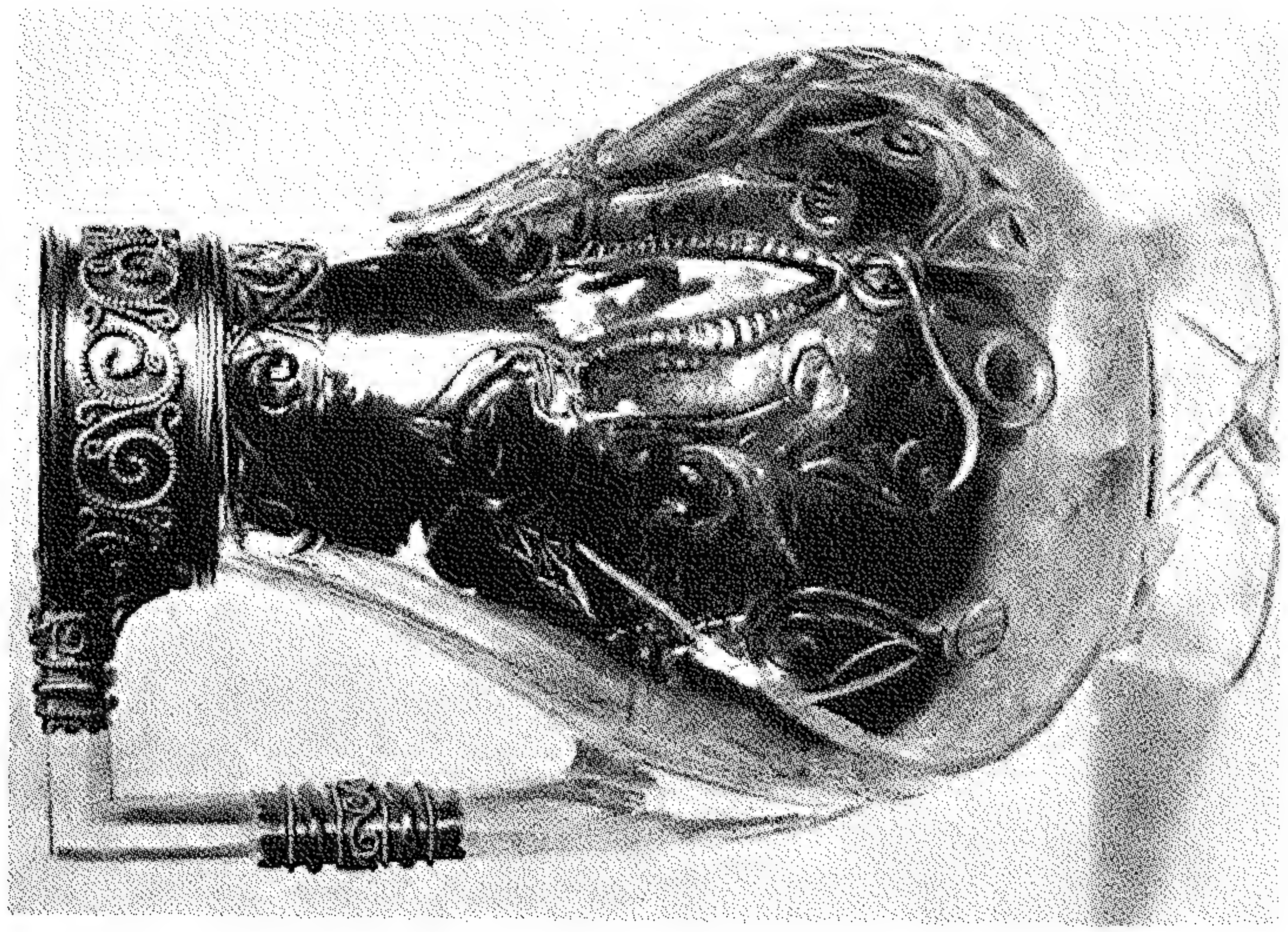
متحف الحرف ببرلين

صورة ٢٣ تحت – رسوم على صندوق من العاج موجود في

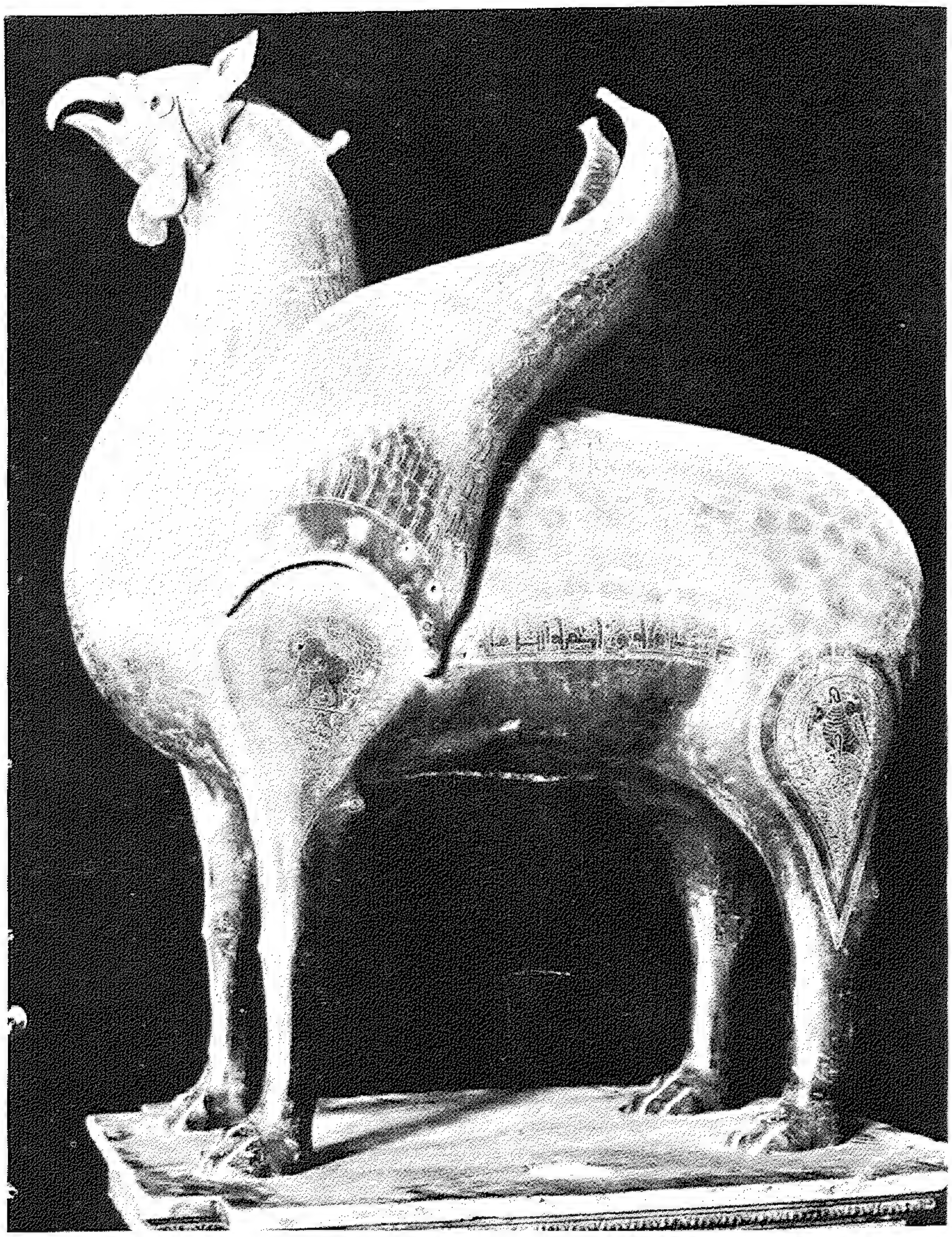
كاتدرائية ترينت



صورة ٢٤ تحت — من الأقداح المعروفة بأقداح القديسة هيدويج في متحف الريخ بأمستردام



صورة ٢٤ فوق — إبريق بلّوري في متحف أرميتاش بلينينغراد

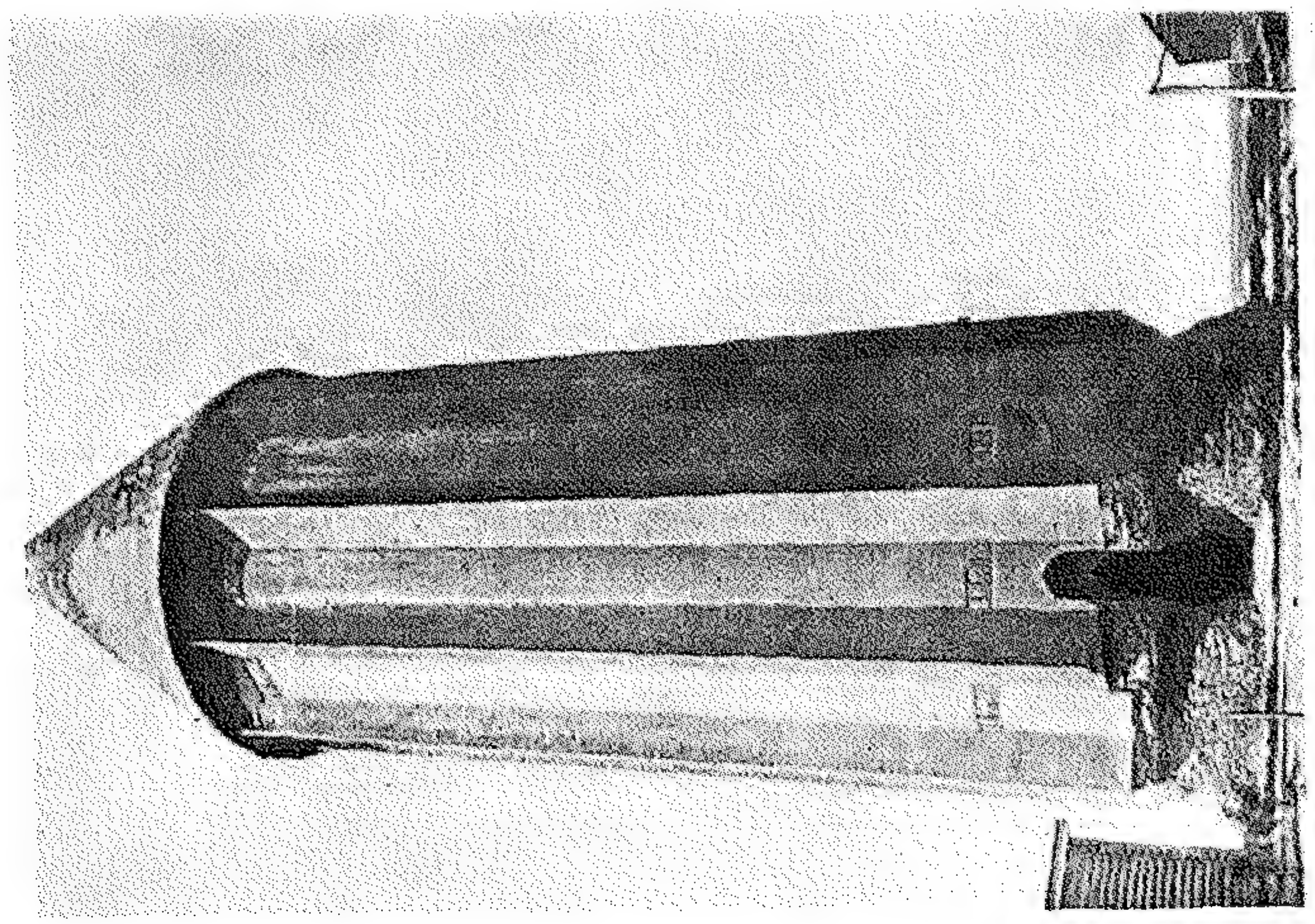


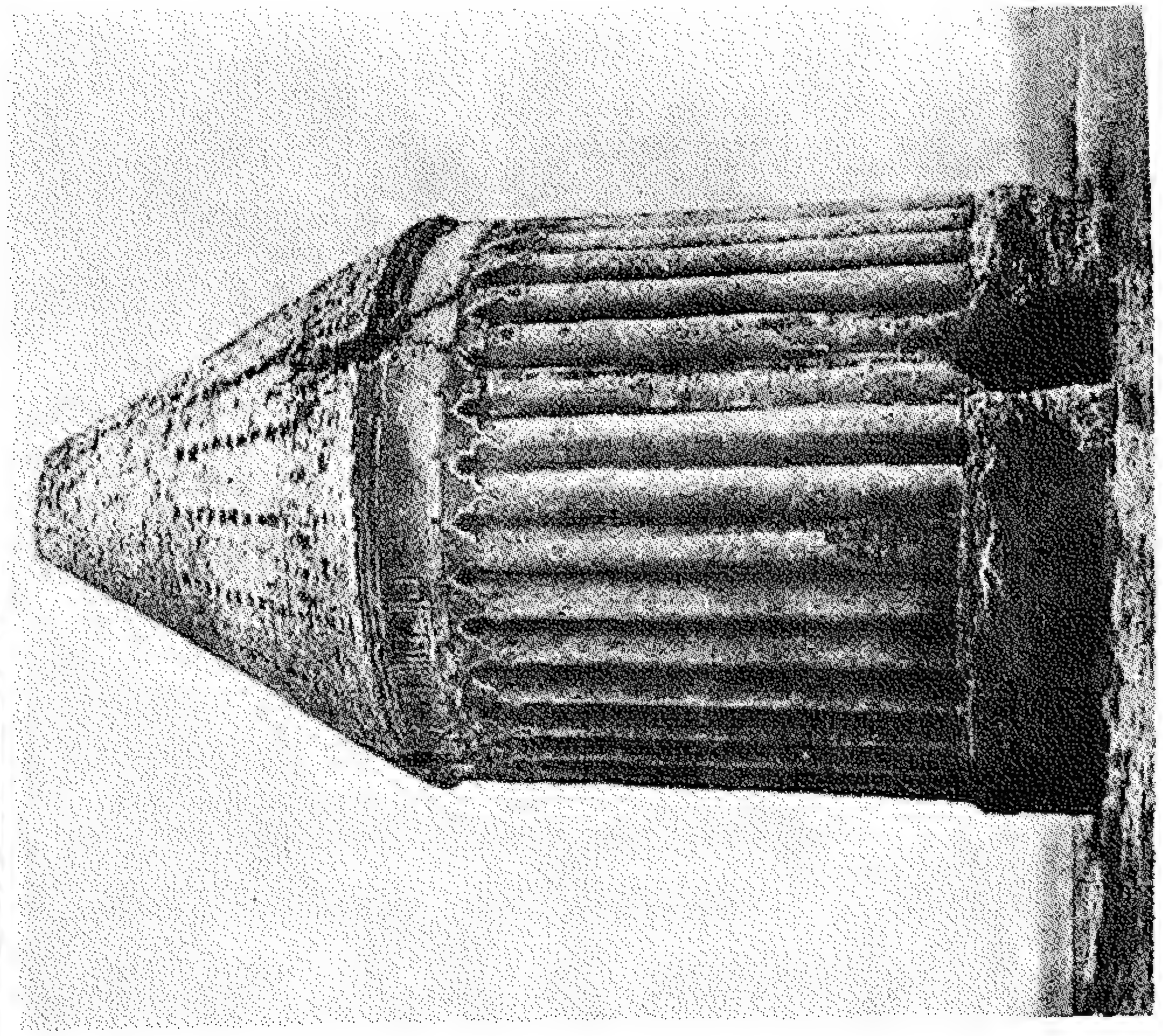
صورة ٢٥ — عنقاء من البرونز في كامبوسانتو بمدينة بيزا



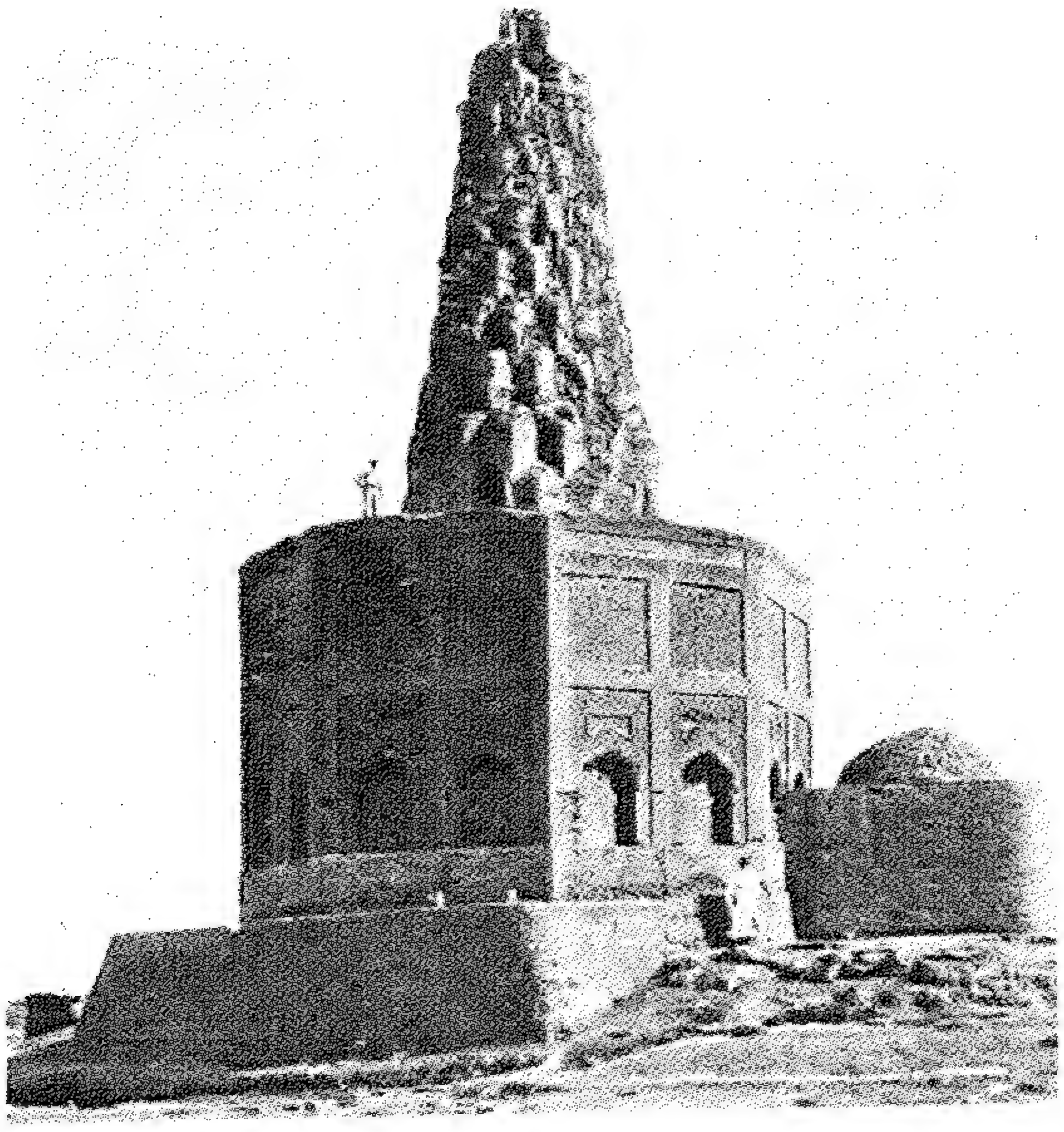
صورة ٢٦ — عباءة كانت تُستعمل لتتويج الأمبراطور الألماني موجودة في حجرة الكنوز بفينّا

صورة ٢٧ فوق — ضريح بشكل البرج في جرجان



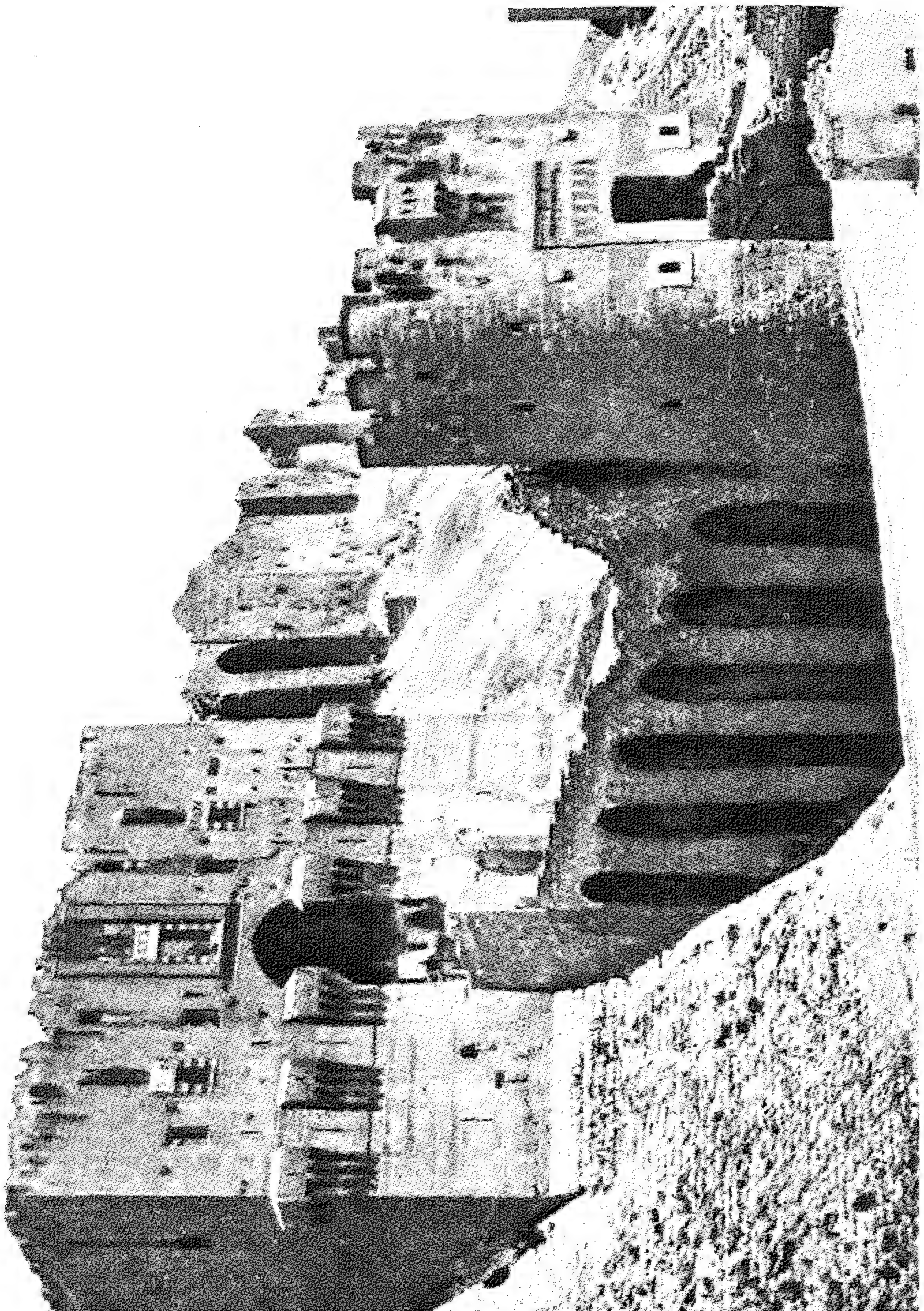


صورة ٢٧ تحت — ضريح بشكل البرج في ردكان قرب طهران

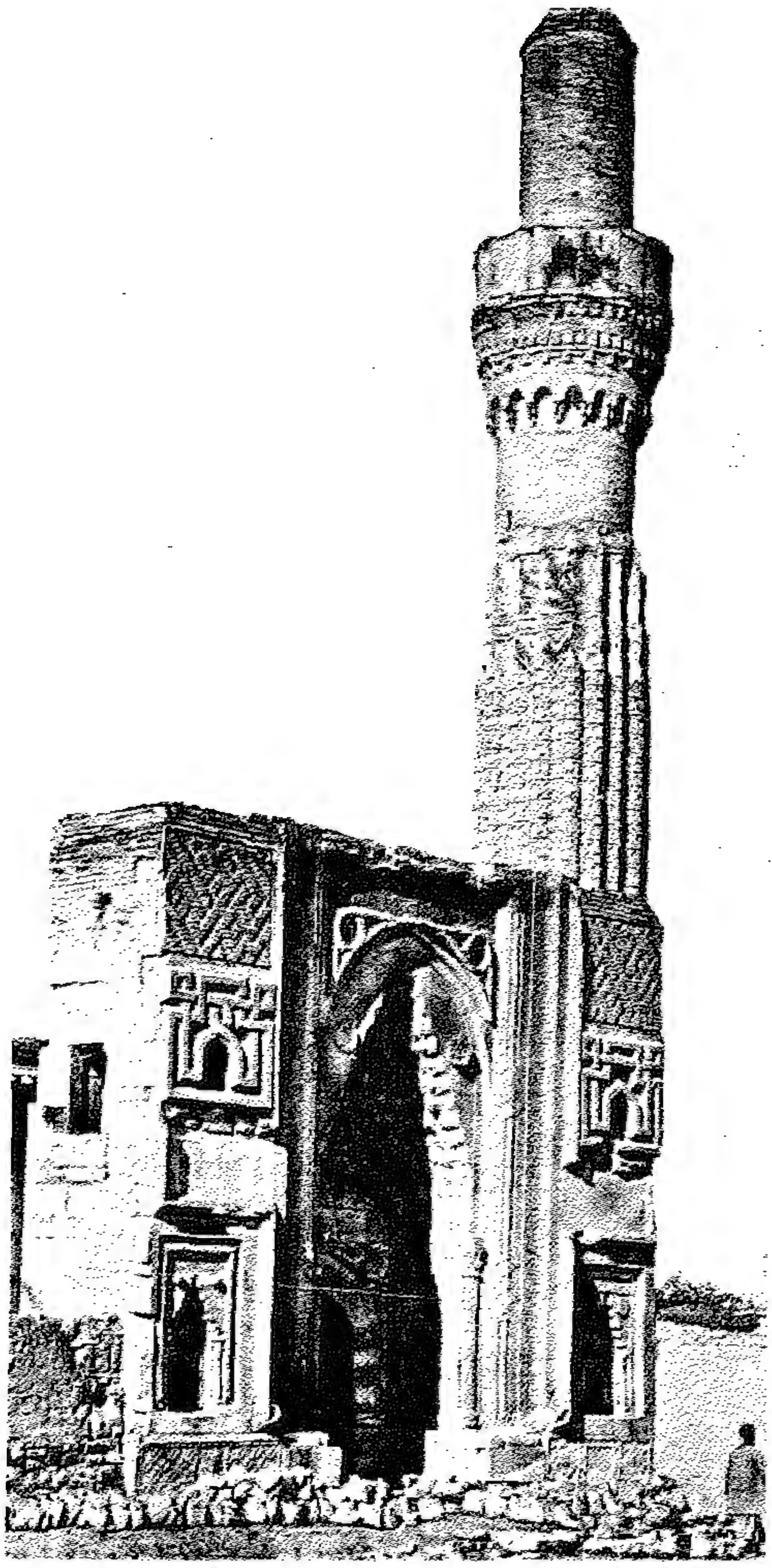


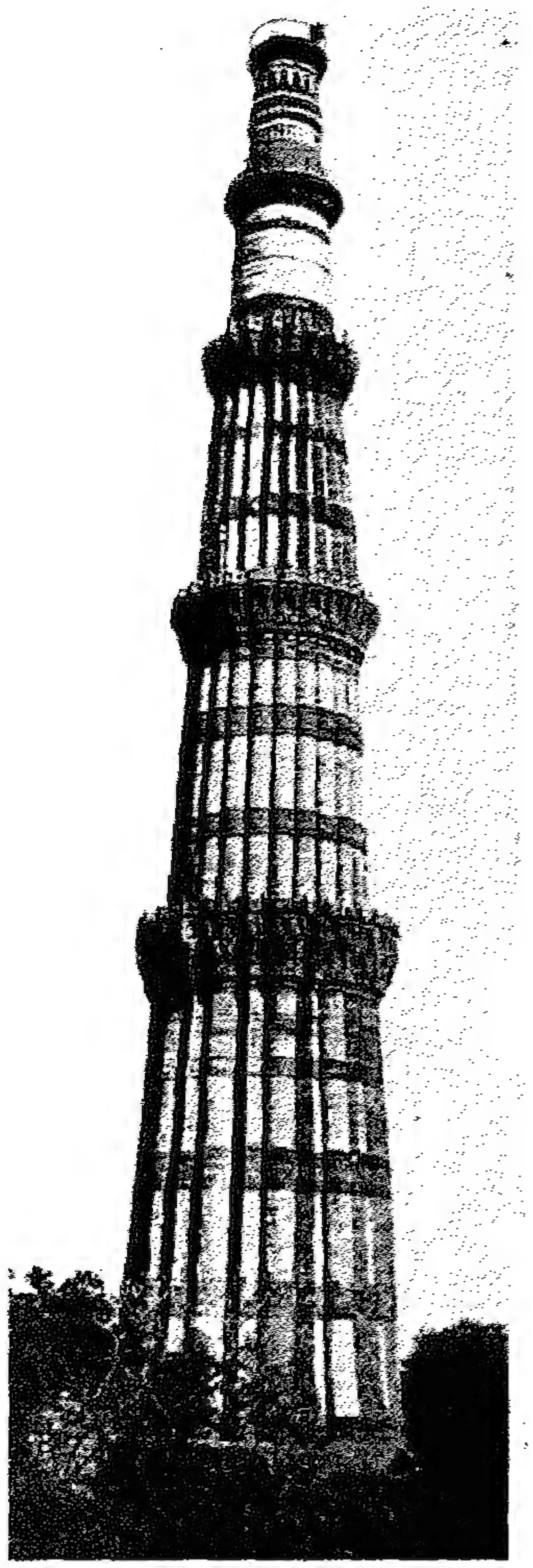


صورة ٢٨ فوق – ضريح الست زبيدة في بغداد
صورة ٢٨ تحت – قبر الغزالي في طوس

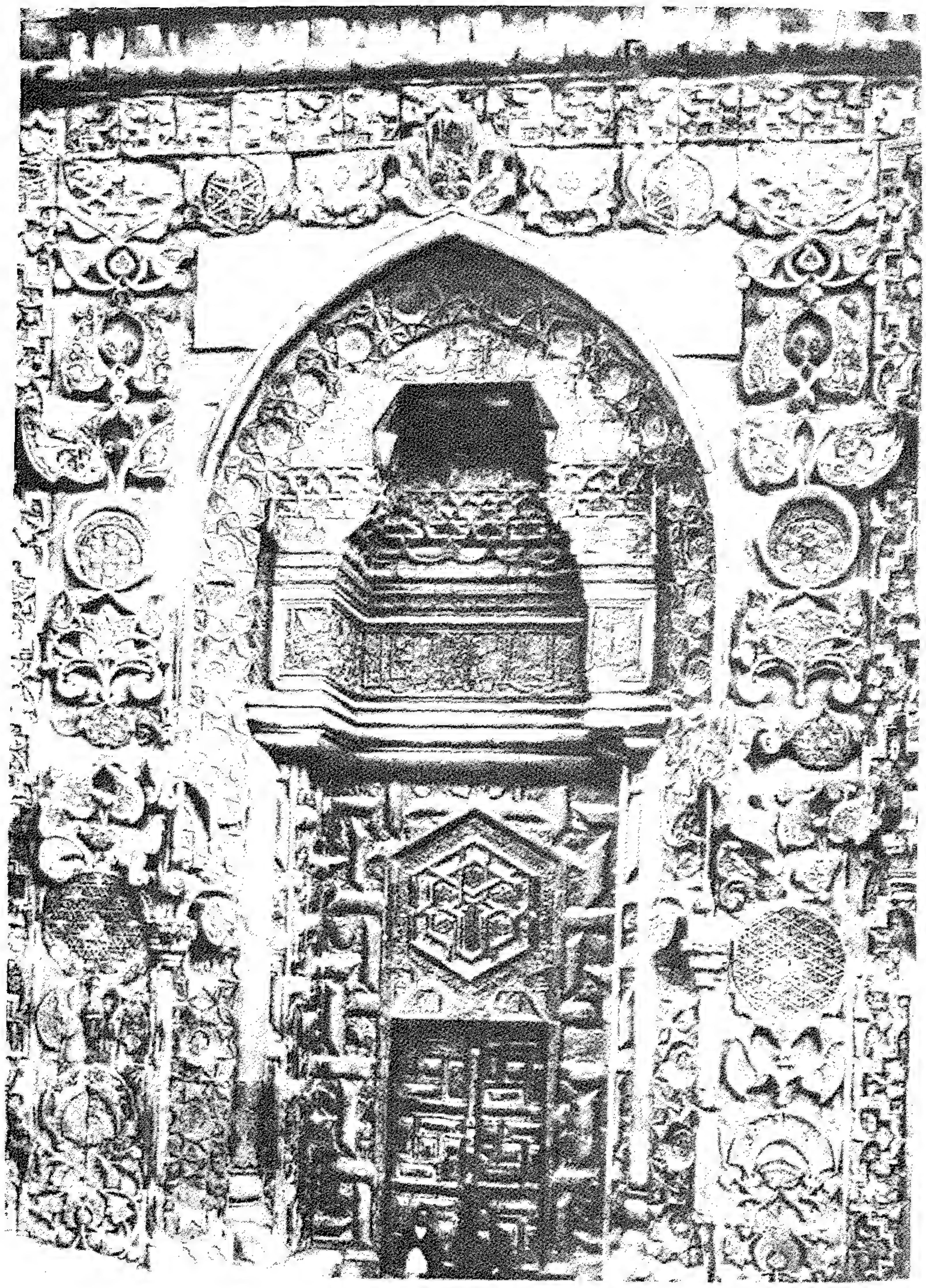


صورة ٢٩ ــ مدخل قلعة حلب

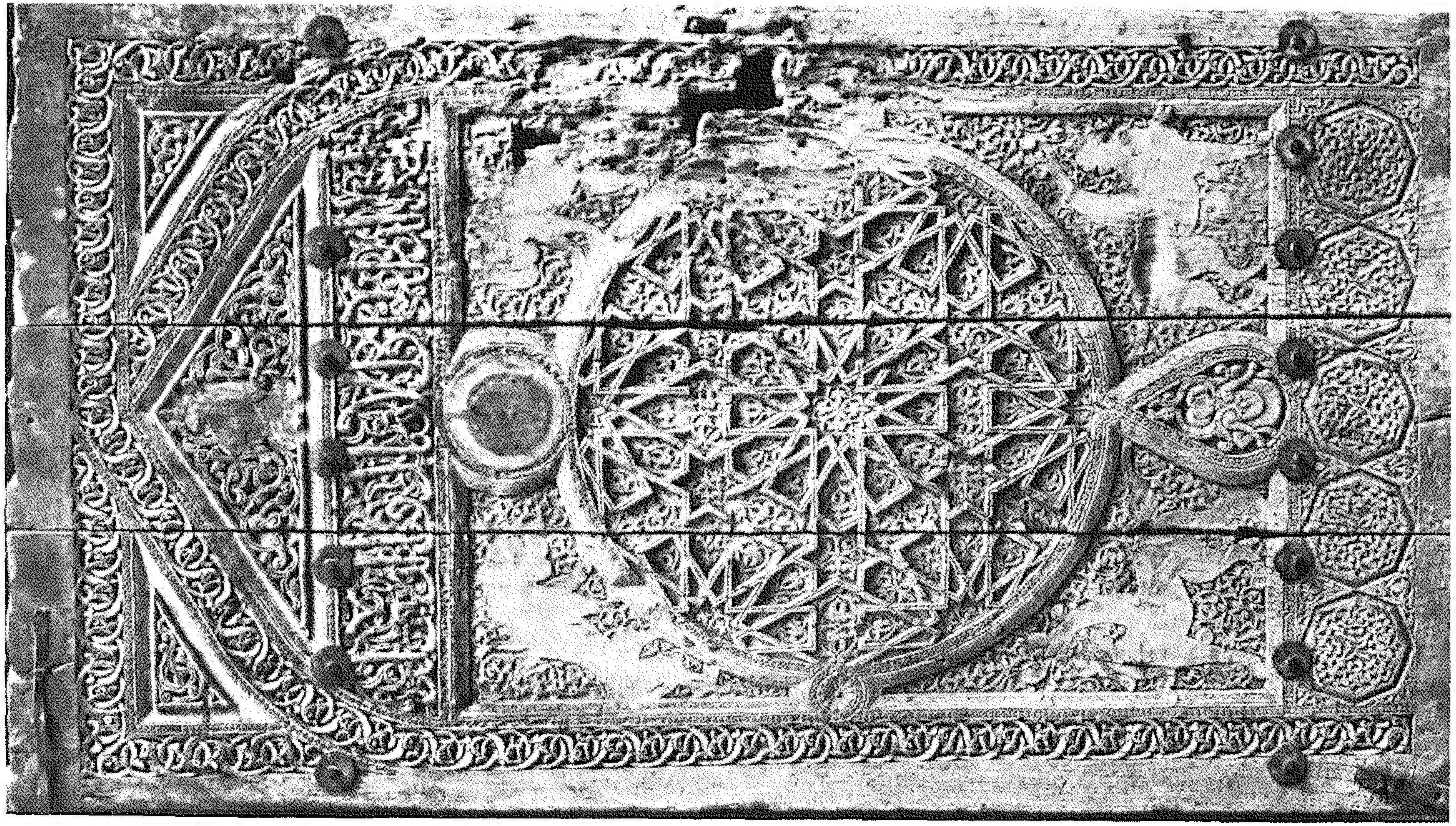




صورة ٣٠ فوق – باب جامع لارندا في قونية
صورة ٣٠ تحت – منارة القطب في دلهي



صورة ٣١ ــ باب الجامع في مدينة دفرك في الأناضول



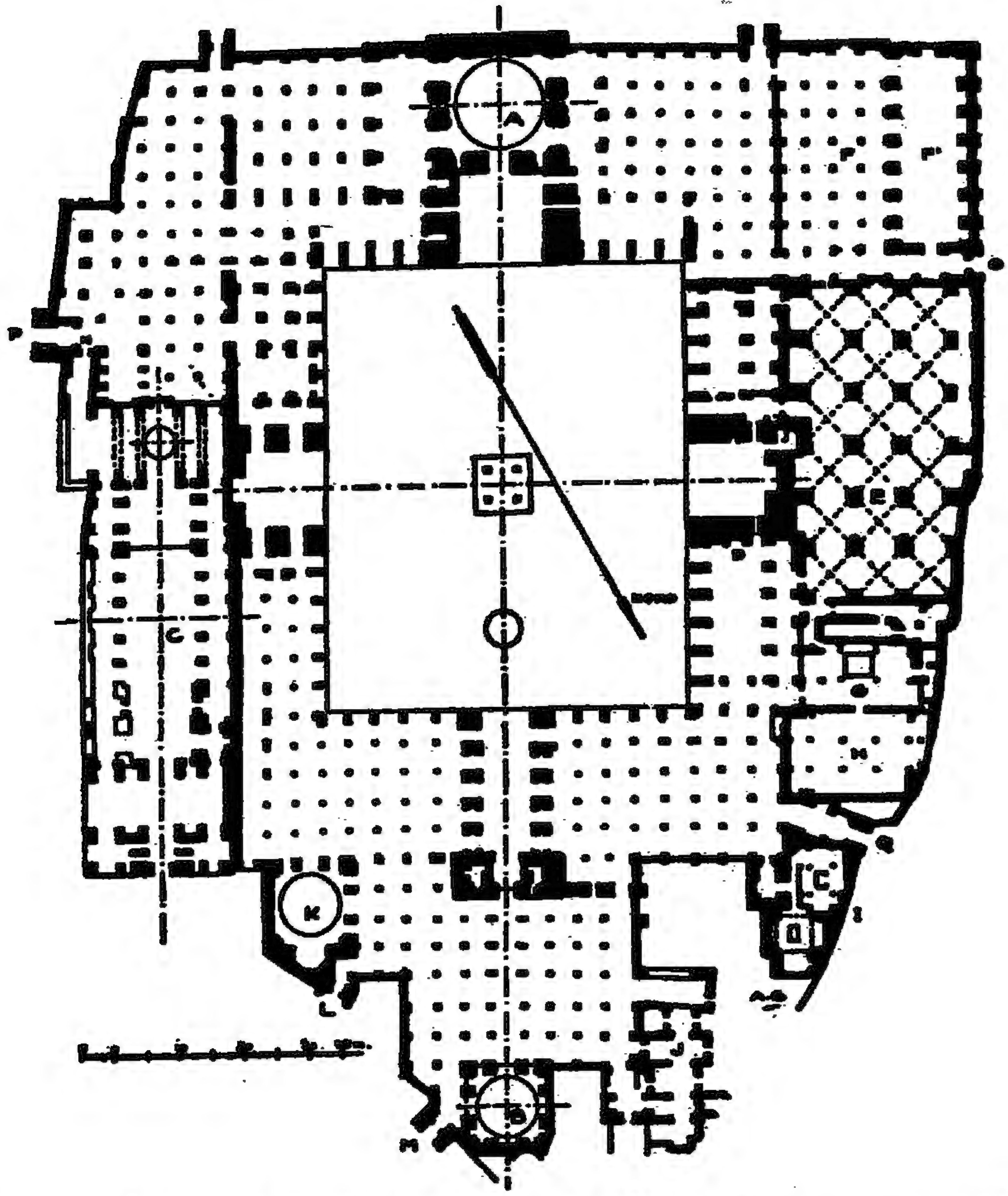
صورة ٣٢ – درفة لباب خشبي في المتحف بأنقرة

وفي آسيا الصغرى عدد كبير من دور العلم السلجوقيّة غير فخمة في إنشائها كما هي في إيران. لكن قيام مشكلة القباب فيها ممّا يبعث على الاهتمام. ويفرق فيها بين نوعين كانت القاعدة في كليهما ربط المدرسة بقبر بانيها، الأولى ذات إيوان يسبقه رواق، والثانية ذات قاعة تعلوها قبّة، وحوض ماء بدلاً من الصحن المكشوف ذي النافورة. ونجد أمثلة مفيدة من هذا الطراز في العاصمة القديمة قونية. ففي مدرسة صيرجالي (١٢٤٢ م) إيوان ذو محراب يحف به مكانان، ونوع بسيط من التقبية التّركية الصريحة في مكان المدفن: انتقال من المربع إلى المثمن في منطقة مؤلفة من مثلثات تتقارب وتتباعد. وقد بقي هذا الإنشاء شائع الاستعمال في أنحاء الأناضول كافة عدا بعض الأماكن التي استعيض فيها عنه بالقباب البيزنطية المعلقة. ولم يبقَ من البناء الأصلي لمدرسة قره طاي (١٢٥١ م) سوى قاعة القبة وقاعة الدرس وقاعات الضريح الواقعة إلى يسارها، ويمهد لقيام القبة في هذا البناء بصفوف من الحوامل على شكل المروحة مبنية بالآجر. وقد وجدت هذه الطريقة في أماكن أخرى على اعتبارها حلاً توصلت إليه الهند ووصل إلى هنا عبر آسيا الوسطى.

وأمر نور الدين بإنشاء المدارس في سوريا. وعدا المدرسة النورية التي سبق ذكرها (١١٧٢ م) مدارس ساء حفظها أو لم يحفظ منها شيء بتاتاً، بنيت كالمدرسة النورية في عهده في دمشق وحلب وحماة وبعلبك وغيرها. وقد نقل صلاح الدين من جانبه هذا الطراز المعماري إلى مصر. وحدث أن ظهر البناء المركزي الذي تمّ على هذه الصورة مرتبطاً بإنشاء القبة، وأن أتيح لهذا الإنشاء بنقله إلى الجامع إمكانيات جديدة للتطوّر في اتجاه العمارة التذكارية. وقد اهتُدي إلى هذا الطريق في فارس، وفي هذا الطريق اكتسبت المدرسة أهمية كبرى في تاريخ الهندسة المعمارية، فأمكن أوّلاً تنشئة المكان في شكل

جديد بتطبيق تصميم المدرسة على ما كان للصحن من وضع انتهى إلينا من العهد الإسلامي الأوّل ، والإيوانات الأربعة المقبوة الملتزم طرازها إلى جانب حيطان الحنايا التي تربطها تعطي الآن صحن الجامع مظهر صحن مدرسة الفقه . والفارق الجوهري هو في أن ما يقع خلف واجهة الحنايا ليس حجرات سكنى الطلاب بل الأبهاء المدعمة المخصصة للمؤمنين . أمّا الطبقة العليا فتشكل غالباً على صورة الشرفة . وقد ظلّ هذا النموذج ينتشر تباعاً في عصر السلجوقيّين ، فالجامع السلطاني الكبير المشيد في عهد ملك شاه (١٠٩٢ م) في بغداد لا يبعد أن يكون بني على هذا النظام نفسه بالإيوانات المتسعة . وهذا ما نستنتجه من مسجد الجمعة في أصفهان وهو الذي عدل بناءه نفس السلطان ببقايا أقدم منه والذي أُدخلت عليه بلا ريب تغييرات جمّة فيما بعد (رسم ١٢) ، لكنه استبقى من العصر السلجوقي على الأقل القبة الجنوبيّة مع الإيوان الفسيح الأرجاء الواقع أمامها .

وفيما خلا ذلك احتفظوا في العراق بصورة عامة تقريباً بالقاعات ذات الأكتاف ، ولم يتلقوا في إيران سوى هذا الحافز أو ذاك وهم كارهون . وفي الموصل شيد الجامع الكبير — جامع نور الدين — على دعائم مثمنة على فترتين (١١٤٨ ، ١١٧٠ — ١١٧٢ م) كبناء مقبو ، ولم يبقَ منه سوى الرواق الأبعد جنوباً، المستند إلى حائط القبلة ومعه محراب سنة ١١٤٨ (وهناك محراب ثان قام بعده في الصحن الذي استُعمل من ثمّ كمصلى) . والمئذنة مشيدة بالآجر ، وتتألّف من قاعدة مكعبة ، وبدن أسطواني ينتهي بقمة تشبه الخوذة . أمّا إلى أية درجة بلغ الاختلاف إذ ذاك في مآذن العراق فتدلنا المنارة العالية المثمنة الأضلاع في مدينة بالس ، وهي التي يشتمل درجها الحلزوني على طاقات ، والمنارة المحفوظة في سوق الغزل ببغداد وهي أمتن من الأولى ، وكانت تابعة في الأصل لجامع الخليفة الصغير ، ثمّ لم تُنقل وتُدمج إلاّ في



رسم١٢– تصميم لجامع الجمعة في أصفهان مع بعض الملحقات التي أضيفت متأخرة إلى البناء

أوائل القرن الثالث عشر وعلى الطراز السلجوقي تماماً . وكان البدن الأسطواني مزخرفاً في نصفه الأعلى بصفوف من المقرنصات يشتد بروزها صفّاً عن صف . أمّا في دمشق وسوريا بصفة عامة فقد ظلّ طراز الجوامع ذات الأبهاء التي لا تحتوي على رواق قاطع ، باقياً . وقد اقتصرت القبة على مكان القبر . ولم نجد صحناً تعلوه قبّة إلاّ في جامع ركن الدين المشيد في عام ١٢٢٤ م .

ولم يكن الحال ليختلف عن هذا كثيراً في آسيا الصغرى ، حيث استُخدمت في أوّل الأمر ركائز من الخشب ، ثمّ لم تُستخدم الأعمدة والدعائم الحجريّة بصفة عامة إلاّ أخيراً في بناء الحرم . وقد استعين بالنوافذ والحنايا على استخدام ركائز الحائط الخارجي في التنظيم البسيط للواجهة ، ثمّ زوّدت ببوابات فخمة كانت مركزها الفني . أمّا الصحون المكشوفة ذات البوائك فقلّما نراها هنا ، إذ كانت القاعدة أن يكتفى بالأفنية البسيطة . والجامع الكبير في سيواس لا يلفت النظر بحال ، وكذلك جامع الحصن في قونية وهو مبني من الأعمدة تعلوه قبّة ويرجع إلى عام ١٢٠٩ م ، يكاد كعمل معماري لا يسترعي الانتباه . وفي أرمينيا يوجد مبنيان يستحقان الالتفات ، وهما جامع أولو في وان ويتكوّن من حرم يقوم على أكتاف ، من القرن الثاني عشر إلى الثالث عشر ، ومحراب تعلوه قبة ، والآخر جامع «آني» المشيد في عام ١١٠٠ م ويمتاز عن غيره بأن مصلاه يبدو مكوّناً من عدّة أماكن مقسمة مقبوة كلّ على حدة ومقامة على دعائم مستديرة مكتنزة .

وفي الهند التي لا يجوز أن يُنظر إليها في نطاق الفن السلجوقي إلاّ بقيود كثيرة ، توجد شروط خاصة من حيث أن أبهاء الصلاة في الجوامع الكبرى في دلهي وفي اجمير في القرن الثالث عشر ، مستعادة من معابد جانيا التي تواصل تكويناتها الغربيّة ، المتضخم بعضها ، تأثيرها على مظهر الركائز . وقد رفعت أمام أبهاء الدعائم فيها أسوار عالية حقّاً مزوّدة بأبواب ذات عقود مدببة فارسيّة الطراز ، لكنّا نجد أحياناً عناصر هندية أصليّة متسربة لا سيما وقد كان المنفذون هندوساً في بادىء الأمر لا يُدخلون أية أشكال معمارية أجنبيّة إلاّ بأمر عال . ففي صناعة العقود على سبيل المثال بقي التقليد الوطني — الذي يحدث الاستدارة بأطواق من الحجارة — قائماً . كذلك كان شكل زهرة اللوتس في التيجان مفضلاً . أمّا في إنشاء القباب فكانوا

يستفيدون كما قلنا من التجارب التي تجمعت لديهم من قبل من الأبنية الخشبية . وعلى كلّ فقد قامت بعد ذلك لا قبله منشآت مستقلّة منسجمة للمساجد . ومئذنة (قطب منار) في دلهي دليل على محاولة هامة لتنشئة البرج الإيراني السلجوقي المضلع إلى مئذنة مسجد ، بتضييق محيطها كلّما ازداد ارتفاعها ، وتخريمها تخريماً بارزاً ، ثمّ اتخاذها على هذه الصورة لهذا النموذج الهندي الوطني .

العمائر المدنيّة :

كان طبيعيّاً أن يعلق السلاجقة ، وهم دولة عسكريّة ، أهميّة كبيرة على إنشاء التحصينات القويّة التي فرضتها عليهم بيزنطة جارتها واستدعتها على حدودهم الغربيّة مشروعات الصليبيّين . وأكبر عمل قام به نور الدين زنكي هو تكبير سور مدينة دمشق وقلعتها ، كذلك يرجع إليه الفضل فيما هو جوهري في قلعة حلب الضخمة البديعة (صورة ٢٩) وإن كانت جُدّدت على نطاق واسع في القرن الثالث عشر . وهي تدلّ على مدى ما وسع الفكر المعماري عند ذوي السلطان إذ ذاك أن يؤديه من أعمال جريئة سخّر لها فنّ الهندسة . وقد كانت أبنية الدفاع في سوريا في عهد صلاح الدين في المقدمة ، وعلى صخرة مقاومتها المتفوقة كان لا بدّ على مرّ الأيّام من أن تتحطّم هجمات الفرنجة . كذلك أحيطت القدس بحماية قوية بعد فتحه لها في عام ١١٨٧ ميلادية . وتقف بوابة دمشق البديعة في صف الأبنية السلجوقية مرفوعة الرأس .

ومن أسف أن سور قونية الذي بناه علاء الدين في عام ١٢٢١ ميلاديّة بمائة وثمانية أبراج متهدّم كلّه ، وقد كان في مثل أهمية سور حميدة .

وقد ظلّ يقوى بلا انقطاع طوال القرنين الحادي عشر والثاني عشر بالأبراج والاستحكامات على مراحل تظهر بوضوح من الكتابة المنقوشة على البناء . ومن أعمال السلجوقيّين ما تمّ في السور العباسي لمدينة بغداد من تجديدات . وقد ظلّ قائماً بعد أن استُحدثت فيه تعميرات أخرى حتّى منتصف القرن التاسع عشر ، ثمّ هُدم فيما عدا بابين أصبحا للمباني المهمة الجديدة التي تمت بين عامي ١١٨٠ و ١٢٢٥ ميلاديّة ، والتي لا تزال تبدي التصميم القديم كلّه بالأبراج الرائعة .

أمّا ما يتعلّق ببناء القصور فإن قصور أكابر السلاجقة في نيسابور ومرو قد ضاع كلّ أثر لها إلى غير رجعة . وكذلك الحال في قصور الأسر المالكة العديدة الصغيرة في إيران . وفي بغداد لا يزال قسم من قصر ، بني مع البوابتين الباقيتين من السور في عصر واحد ، قائماً ، وهو إيوان القلعة الذي سيجيء ذكره بعد من جراء زخارفه . كذلك لم يزل في الموصل بقية من قصر زنكي هي « قره سراي » . وهي أطلال بهو ذي قبوات كانت جميعها في الأصل تؤلّف إيواناً مكشوفاً . وقد بني في عام ١٢٣٣ ميلاديّة في عهد لؤلؤ الأتابكي الذي كان يحبّ الأبهة . وليست في سوريا مبان فخمة ممّا كان الأمراء يقتنونه في ذلك العهد ، على حين بقي في قونية من القصر المشيد بين عامي ١١٥٦ و ١١٨٨ ميلاديّة طلل برج قائماً ، له طبقة على شكل مقصورة على حوامل مقرنصة ، ولا تزال بقايا أخرى من منشآت السراي في الأناضول تنتظر المساحة الأدق .

على أن الأمر في الهند خير من ذلك ، بل إن المأمول أن تضاف إلى المباني المدنيّة التي عُرفت إلى الآن بعض مبان أخرى لم يُعرف أمرها بعد . فقد كانت هذه المباني ، أكثر منها في أيّ مكان آخر ، خاضعة لشروط فرضتها عليها الأرض والمناخ ، وكان من الممكن أن تتغيّر من منظر إلى آخر تغيراً

كبيراً . ولا بدّ لنا من التحقق بعد من أهميّة « أبراج النصر » التي لا تزال قائمة في غزنة ، وكانت تُعدّ من المآذن خطأ ، والتثبّت على الأخص ممّا لعلّ لهذه الأبراج من علاقة بمنشآت أخرى . وإن أقدم مثال للقصور كذلك الموجود في رانود ، ويتكوّن من صحن ذي بوائك واطئة من الدعائم في ثلاثة جوانب ، وفي الجانب الرابع بناء رئيسي مكوّن من طبقتين قوام كلّ منهما ردهة فسيحة ، عاطل من كلّ زينة ، ضخم جدّاً ، ولا يبعد أن يكون قد بني في عام ١٠٠٠ ميلاديّة .

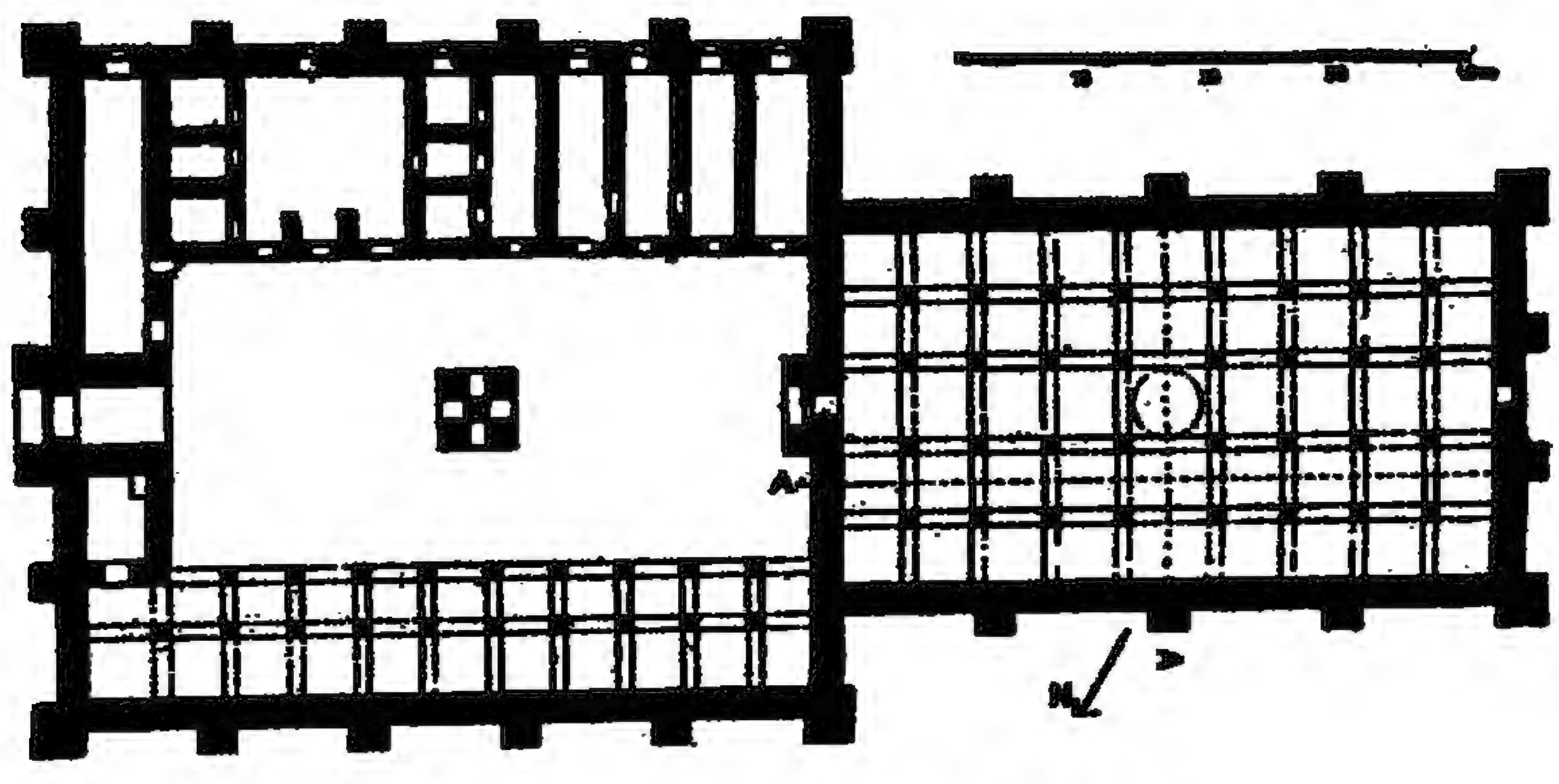
وفي دلهي لم يبقَ من قصر « الألف عمود » (هزارسوتون) الشهير الذي بناه علاء الدين الخلجي حوالي ١٣٠٠ م ما يدلّ عليه ، ولكن لا تزال تصادف في منطقة الخرائب هناك آثار قصور . وتدلّ الأوصاف القديمة على بوابة خارجيّة فيها مخفر الموسيقى (نوبت خانة) . فبوابة ثانية تؤدي إلى صحن وقاعة لمن ينتظرون مقابلة صاحب القصر ، وأخيراً باب ثالث يؤدي إلى « ديواني عام » وهو بهو التشريفات الحقيقي ومعه قاعة العرش . وقد أسّس فيروز شاه (١٣٥١ — ١٣٨٨ م) ضاحية فيروز آباد بالقرب من دلهي القديمة بعدد كبير من القصور كقسم جديد من المدينة .

ومن أهمّ ما تحتويه الأبنية المدنيّة المحفوظة التي شيدها السلاجقة « الخانات » وقد بنوها باطّراد في جميع الشوارع المهمة بدلاً ممّا كان مألوفاً حتى ذلك الحين من استراحات أكثر بدائيّة ، بنوها بشكل كان في الغالب فخماً . ولا شكّ أن تلك الخانات كانت ذات شأن في صيرورة المدرسة طرازاً ، ولهذا سميت بحقّ الخان الأكاديمي . لكنه للأسف تنقصنا أمثلة قديمة تؤيد ذلك . وقد نشأ النموذج الأعم في فارس ، لكنه لا يزال يصادفنا في الحقيقة في آسيا الصغرى فقط ، وفي عدد كبير من المباني التذكارية المميزة . فكانت القبوات والحجرات تقوم من حول صحن يوصل إليه باب

في الوسط ، ويتوسطه مصلى صغير . وفي أشهر مثال وهو « سلطان خان » القائم في الطريق إلى قونية (١٢٢٩ م) يلتحق بالصحن مكان آخر مستطيل عرضه ثلاثة أروقة ، ذو دعائم وقبوات وقبة صغيرة ، استُعمل غالباً مخزناً للبضائع ، ويحف بالبوابة حنيتان جانبيتان ، ويحصن سوره أبراج في الأركان وأكتاف (رسم ١٣) . وفي العراق لا يزال بناء يسمى « الخان » قائماً في الطريق بين سنجار والموصل منذ أواسط القرن الثالث عشر على قاعدة مربعة الشكل بأبراج مستديرة في الزوايا وحجرات مقبوة .

زخرفة الحجر والجص والخشب :

كان رسم البوابة في جميع الأبنية السلجوقيّة بآسيا الصغرى كالجوامع والمدارس والقصور ودور الاستراحة « الخانات » ذا أهمية خاصة ، فهي تطبع المبنى أوّلاً بما عليها من زخارف متنوعة بطابع شخصي . أمّا مسألة البناء فكانت في المحل الثاني . ولذلك نجد هنا بدلاً من الإيوانات الفارسيّة الرائعة مداخل حجريّة بمقاييس متواضعة ، لكن أسلوب صنعها يكسبها



رسم ١٣ — تصميم لسلطان خان قرب قونية

ميزة معمارية تذكاريّة . ففي الأمثلة الأولى كانوا يكتفون بفتحة بسيطة في عقد مدبب ، ثمّ لم يلبثوا أن أدخلوا تكوينات جديدة إذ قُوّست الحنايا بصفوف مطوقة من المقرنصات بحيث اتخذت منظر الموقد ، وجُعلت في إطارات قائمة الزوايا ، مغشاة ببلاطات ذات زخرفة مضلعة كثيفة مسطحة تقريباً . وهذا التشكيل ظاهر في مدرسة صيرجالي وجامع لارنده (صورة ٣٠ فوق) وسلطان خان ومبان أخرى كثيرة . وفي حالات أخرى نجد شكل الحنية يكاد يضيع من تقنية أخف ، تدخل في نظام زخرفة مسطح الباب كلّه ، وعندئذ تتباين الأشرطة المسطحة المزدانة بنقوش كتابيّة وزخارف هندسيّة ، مع خيوط وعقد ومراوح نخيليّة ، وما شاكل ذلك ممّا يبديه النحت أقوى بروزاً (كما في انجه مناره لي — على سبيل المثال) . وأحياناً يبلط إطار الباب بطبقة غير عضوية ذات تروس مزخرفة بأشكال مختلفة من مراوح النخيل والورود . ويحتمل أن تكون متأثرة ببعض بعينه من واجهات الكنائس في أرمينيا المجاورة (جامع ديوريجي سنة ١٢٢٨ م) (صورة ٣١) . وممّا يُستغرب أن يكون هذا في عصر واحد مع ما تقدّم ، لا في مرحلة انحطاط متأخرة . وممّا له أهميّة بصفة خاصة إدخال المآذن في مبنى الأبواب ، وهي التي تعالت في أتمّ حلّ معماري ، ونمت من تلك العمارة متناسقة مزدوجة (منارة جفته ومدرسة جوك في سيواس ، ١٢٧١ م بين بنايات أخرى . وكثيراً ما تكون مخربة . قارن جامع لارندا في قونية (صورة ٣٠ فوق) ، فهي تظهر الشكل المدبب كالإبرة عريضاً في قطاعه أو ضيقاً في تضليعه مع دهليز قاطع فوق تخانة مقرنصة على شكل تاج ، اقتبسها البناؤون العثمانيون فيما بعد لجوامع استانبول . أمّا الأبواب في العراق وسوريا فكان ظهورها أقلّ نسبيّاً ، غير أنّنا نجد هنا في الغالب جدران المحراب مزخرفة بالزخارف الحجريّة الغنيّة . وقد بلغت هذه الزخرفة في

العصر التركي أفضل أشكالها ، ففي واجهة جامع قطب الدين نجد العقود المدببة مكسوة بعدة قطاعات مستطيلة مسطحة الزخرفة . وفي منارته حلقات من الزخارف الكتابيّة المنقوشة تُكسبها شهرة زخرفيّة . وفي مبنى البوابة في الصحن الخارجي (١٣١٠ م) تتيح الأبواب والنوافذ المكعبة والحنايا الصورية فقط ، تنظيماً لتحلية تغطي المسطح كلّه في بعض الرقع المفردة بزخرفة ونقوش كتابيّة دقيقة . وهذه التحلية تنسجم في بعض النواحي مع الطراز المغربي .

هذا ونجد أن نفس الأتراك الذين كان همّهم الأكبر محاربة العقيدة الشيعيّة في فارس بإنشاء المدارس الحنفيّة (الأرثوذكسيّة) أصبحوا — وربما بتأثير من تركستان الشرقيّة — يمثلون رأياً في استخدام تماثيل الأشخاص التي كانت محرمة من وجهة نظر السنيين . وفي عهد سيادتهم بالذات نرى ميلاً عجيباً إلى الأعمال الزخرفيّة التي تمثل الأحياء ، والتي وصلت إلى حد النحت الحر عن النماذج . وتدلّ الآثار الباقية على مدى اهتمام الحكام السلجوقيّين بهذه الأشياء . وتبرز مثل هذه الميول في المحل الأوّل في التغشية الجصية التي أدت في « الري » وأماكن أخرى من إيران إلى إكمال التصاوير العظيمة البروز ، وكان بعضها كبير الحجم . ويتعلّق الأمر هنا بتصاوير تمثل الحراس ومناظر الأمراء على عروشهم وإلى جانبهم أتباعهم . وهذه مناظر كانت تأتي في المقام الأوّل في زخرفة القصور .

وتبدي بوابة « الطلسم » المبنية في عام ١٢٢١ ميلادية ببغداد عرضاً لهذا الاتجاه منقولاً إلى الحجر ، ففي مناظر تستحق التقدير : الشخص الجالس بين التنينين المندلعي اللسان ، تشبيه مزعوم يمثل الخليفة يروض أعداءه ، بينما يرى آخرون في هذه الصورة تعويذة لدفع السوء . والفكرة في هذا ملهَمة على كلّ حال من النماذج الصينيّة التي عالجت نفس الموضوع في

موضع مماثل . وقد أوحت هذه الصورة من ناحية أخرى بطريقة غير مباشرة على الأقل بموضوعات في نحت الأبواب الرومانيّة تمتُّ إليها بصلة .

وفي قره سراي ، البقية التي ما تزال باقية من قصر لؤلؤ الأتابكي في الموصل ، تزدان القاعة فيما خلا النقوش الكتابيّة والزخارف المحفورة في الجص ، بصفوف من التماثيل النصفية في حنايا . ولعلّها ترجع إلى إيحاءات بوذيّة لا يزال منها آثار في العراق أيضاً . أمّا في آسيا فالأمثلة أكثر توافراً ، وفيها يبرز الحفر في الحجر أقوى مع أفاريز الجص المزدانة بمناظر حربيّة حيّة وتصاوير مفردة لحيوانات في حجم صغير . وتدخل في هذه الرسوم مناظر الأسود المنحوتة وتفاصيل أخرى من قصر السلطان في قونية ، وكذلك تصاوير بارزة أشبه بالرنوك كانت في سور المدينة ، الذي جاء عنه في روايات قديمة أنّه كان يتحلّى بصور وفيرة مجمعة كما لو كان أطفال في غبطتهم يجمعونها دون ترتيب أو نظام . ويرجع بعضها إلى أصل قديم أو بيزنطي .

ومن أهمّ الآثار التذكاريّة التي ترجع إلى عصر محمود الغزنوي الهام ، بوصفه أوّل مرحلة للطراز السلجوقي ، هو الباب الخشبي الذي استُعمل لمدفنه والذي يرينا فن النحت الإسلامي في آسيا الأماميّة حوالي سنة ١٠٠٠ ميلاديّة ، يسلك نفس الطريق التي سلكتها القاهرة إذ ذاك في عهد الفاطميّين . ويُعد حينئذٍ من أروع الأعمال التي أدتها الصناعة الفنيّة السلجوقيّة ، الأثاث الخشبي المحفوظ في جوامع في آسيا الأماميّة ، أو الذي يرجع أصله إليها وهو محلى بزخارف محفورة بعضها نافذ ، ولا شك أن هذه الزخارف وهي تحلي أشياء مخصّصة لأماكن دينيّة قد اقتصرت على زينة هندسيّة ونباتيّة وكتابات منقوشة ، لكنها عالجت هذه العناصر بإتقان فني عظيم . والأمر هنا يتعلّق على الأخص بجهاز الأبواب والمنابر والمقاصير والتوابيت وكراسي المصاحف .

ونجد في متحف القسطنطينيّة هذه الأعمال ممثلة في عدد كبير جداً

يرجع إلى عهد ازدهارها في القرن الثالث عشر (صورة ٣٢) . وتغلب المضلعات في زخرفة المسطحات في الأبواب والمنابر ، بينما عولجت أشياء أصغر من ذلك معالجة أكثر تحرّراً فغطيت بالأرابسك والنقوش الكتابيّة . وممّا يدخل في هذا الباب ، المنبر الفخم المصنوع في حلب في عام ١١٨٧ ميلاديّة . وقد أهداه صلاح الدين إلى المسجد الأقصى الذي عني بتجميله ، وكذلك منبر جامع علاء الدين في قونية المصنوع في عام ١١٥٥ م (صورة ٣٣ شمال) . وفي مدرسة حلاوية في حلب مثال لمحراب من الخشب متأخر نسبيّاً ، إذ يرجع إلى سنة ١٢٤٥ م ، وهو زاخر بزخرفة الحشوات التي تشير إلى طراز آت هو الطراز المملوكي .

الخزف المعماري :

وجدت التجديدات التي أدى إليها العصر السلجوقي في العمائر الدينيّة الإيرانيّة ، كمالها الزخرفي قبل كلّ شيء في تحلية المسطحات بالخزف . وإذا كان قد ساد في بناء أقدم أبراج القبور والجوامع عرض بسيط للآجر ، أريد به التأثير من وراء الحلية والنقش الكتابي ، فإن شغل الآجر قد دخل في العراق حوالي نهاية القرن الثاني عشر في الزخرفة الداخلية أيضاً ، وبلغ في إيوان القلعة في بغداد مرتبة من الإتقان لم يُسمع بها . فالحشوات تضفي على المسطح مظهر الكسوة الخشبيّة . وفي نفس العرض الذي تتحكّم فيه لوحة وسطى وأربع وصلات في الأركان يخيل إلى المرء أنّه أمام سجادة من الخزف . وقد حُفرت زخارف الأرابسك المفصلة في تأثير نحتي قوي ، في البلاطات ، ورُسمت الحدود في رشاقة أكيدة بصورة مدهشة . وفيما خلا ذلك طُبقت في الجهاز الداخلي صناعة فسيفساء الجص والآجر مع تقسيم الساحة إلى تكعيبات

من الآجر المزجج تحشوها مراوح نخيلية . وهذا ما نجده في خرائب القصر في قونية ، وفي ضريح مؤمنة خاتون قبل كلّ شيء مؤدى تأدية ناجحة جداً .

وظهرت في آسيا الصغرى في القرن الثالث عشر فسيفساء الخزف للمضي في تطوير العمليّة الخزفيّة المعروفة إلى ذلك الحين ، من ناحية التلوين . استُخدمت لأوّل مرّة في عام ١٢٢٠ ميلاديّة في زخرفة المحراب والقبة في جامع الحصن الذي يُعتبر فيما عدا ذلك غاية في البساطة ، ثمّ في صحن مدرسة صيرجلي ، وعلى أتمه في المقام بمدرسة قره طاي (١٢٥١ م) التي ينقصها تغشية الجزء الأسفل من الحيطان . ونجد القبة هنا حافلة كلّها بأشكال نجمية مركزة ومحشاة من أعلى وأسفل بآيات قرآنيّة منقوشة بالخط الكوفي . وقد استُخدمت في أوّل الأمر أربعة ألوان فقط هي الأزرق الفاتح والأزرق الداكن والبني والأسود . أمّا بقيّة المدارج فقد ارتقيت في إيران في الفترة التالية . والمفروض أن إيران هي موطن الصناعة الجديدة وأن الصدفة وحدها لعبت دورها في حفظ أقدم الآثار في الأناضول . وقد ثبت أن كثيراً منها يحمل اسم المعلم محمد الطوسي ، وهو خراساني أيضاً .

وقد جُهزت المحاريب إذ ذاك في قونية بفسيفساء الخزف بصورة تتفق وتجهيز الأبواب لما فيها من تدرّج مبعثه المقرنصات المطوقة (صورة ٣٣ يمين) . وعلى العكس من ذلك إيران التي يُصنع فيها المحراب المسطح مع تخييل بارز للحنية ، إمّا في الجص وإمّا — وهذا تجديد مفاجىء — ببلاطات ذات بريق معدني تعالج على أرضيّة بيضاء إلى جانب لون المعدن بدهان أزرق كوبلتي . ويوجد في القسم الإسلامي من متحف برلين محراب يرجع إلى سنة ١٢٠٦ م من هذا النوع ذي البريق المعدني جيء به من جامع الميدان في قاشان ، أي من المكان الذي يُعد موطن صنّاعه (صورة ٣٤) .

الخط والصورة المصغرة :

كان العصر السلجوقي غنيّاً بالآثار التي تحمل الكتابة الزخرفيّة بالنسبة إلى العهود السابقة . وهو غني بيده حتّى العامي الأمي في الحال . وقد ظهر إلى جانب الخط الكوفي المائل الذي تتزايد زخرفته على الدوام ، المفرع ، المضفور ، خط جديد مستدير هو النسخ الذي يتباين بانطلاقاته وانتفاخاته تبايناً فريداً مع طراز الأحرف المقتضب (صورة ٤٢ فوق) . وقد خبر النسخ في بادىء الأمر بوصفه الكتابة العادية السارية — خبر عند تحوّل الألف الميلاديّة إلى الألف الثانية ، اكتماله الكتابي على يد كبار أساتذة مدرسة بغداد ، وأصبح استعماله شائعاً عامّاً في تدوين الكتب ، وفي النقوش الكتابيّة التذكاريّة ، والكتابة على الأدوات على السواء . ويرد النسخ بصورة بينة في غزنة قبل غيرها . وفي قونية لا يقتصر على الزخرفة الحجرية في الأبواب ، بل يرد كذلك في فسيفساء الخزف وهي صناعة أصعب . وقد استُعمل في البلاد الأخرى بمهارة فائقة منذ القرن الثاني عشر ، بخلاف شواهد القبور التي استمرّ فيها أمداً طويلاً تقريباً نوع محلي من الخط الكوفي يُدخل في روع الرائي أنّه لمجرد الزخرفة .

أمّا في فن الكتب فقد استعيض عن الرقاق التي كانت مستعملة حتّى ذلك الحين ، بالورق الذي أُدخلت صناعته في سمرقند أوّل الأمر على غرار صناعة الورق الصيني ثمّ لم يلبث أن انتشرت صناعته . وقد كان مستحبّاً أن تكون النصوص القرآنيّة المكتوبة بالخط المائل أو المستدير في النسخ الفاخرة على أرضية أرابسك ، ثمّ كان أن اكتسبت صفحات العنوان أهميّة زخرفيّة أخرى . بيد أن دور بغداد الرئيسي تجاوز إذ ذاك تلك التجديدات التي استُحدثت في الزخرفة الكتابيّة ، فإن لها أن تباهي بأنّها أسّست المدرسة

الإسلاميّة الأولى لفناني الصور المصغرة (صورة ٣٥) ، وكان ذلك في القرن الثاني عشر إثر الترجمات العربيّة لأسفار في العلوم الطبيعيّة اليونانيّة. وهي ترجمات زوّدت بصور تفسيريّة تخلّلت النص. وهذا الطراز التصويري الذي وجد على هذا النحو قد استُخدم آنئذ في شرح أدب التسلية المكشوف الذي كان محبوباً إذ ذاك حبّاً جمّاً ، والذي فرض على هذا الطراز التصويري مهام تقتضي أساليب جديدة في التصوير وحداه إلى إظهار مقدرة في التلوين. وهكذا سرعان ما نجد بجانب مؤلّفات ديوسكوريدس وجالينوس خرافات الحيوان في كتاب كليلة ودمنة ، ومقامات الحريري محلاة بصور تضارع في معالجة الموضوع ودقة الرسم والتلوين الذي ينم عن الذوق صور الكتب الغربيّة المعاصرة لها إن لم تفقها. ولم يتضح بعد وضوحاً كافياً أصول مدرسة مصوري المصغرات — تلك التي ازدهرت هذا الازدهار الفجائي — بيد أن البحث عنها في العصر الهيليني المتأخر القديم وفي بيزنطة أقلّ إجداء منه في فن الكتاب الذي بلغ تطوّره منزلة رفيعة في الأديرة شرقي تركستان. وهو فن كان يحذقه السكرتيرون الويغوريون للقواد السلاجقة ، وقد دفعوا به هنا إلى تطوّر جديد.

الأدوات السلجوقيّة :

إن الأمثلة السلجوقيّة الأولى لتكفيت البرونز بالنحاس تقع كما شاهدنا في نطاق الفن الساساني المنحدر من فن سابق ، والذي ازدهر في غرب تركستان قبل غيرها في عهد السامانيّين. فالجيل الجديد قد شهد خراسان هنا أيضاً في المقدمة وكانت من الناحية الفنيّة عظيمة الإنتاج ، فهناك أدى بصناعة التكفيت بالفضة والنحاس في القرنين الحادي عشر والثاني عشر إلى أعمال جديرة

بالملاحظة جدارة القدر البرونزي المحفوظ في لينينغراد ، والمصدق على أنّه من عمل هراة في عام ١١٦٣ م (صورة ٣٦) . وهذا القدر مطوق بأفاريز أفقيّة ترد فيها نقوش كتابيّة مثلة ومستديرة بعضها ممّا يسمّى بالناطق (وتنتهي سوقها برؤوس آدميّة) كما يشاهد عليها مواكب ركبان ومناظر راقصات وموسيقيّين وبهلوانات . وفي نفس الوقت تقريباً كانت تُصنع من البرونز المنقى ، في شمال ما بين النهرين أو في كردستان ، أباريق وشمعدانات ذات صفوف بارزة من الأسود والحمام لا تبدي في المسطحات المحفورة سوى آثار بسيطة من التكفيت . وفي بداية القرن الثالث عشر تولت الموصل الزعامة في صناعة المعادن بتشجيع كبير من بني زنكي ، فكان مظهر هذه الزعامة قبل كلّ شيء في إتقان صناعة التكفيت إتقاناً لا مزيد عليه . وظهر الذهب أيضاً إلى جانب الفضة كمادة للتكفيت ، فكانت مسطحات الأواني ترخى في عمليّة دقيقة سابقة للتكفيت ثمّ تكفت في عناية برقائق من الفضة وشرائط من الذهب لا يحسّ معها بأثر للتجسيم . وكما هي الحال في تصوير البريق المعدني ، أدى هنا تحريم استعمال الأشياء المصنوعة من معدن كريم إلى أعمال في الذروة من الأهميّة الفنيّة . وتحمل مثل هذه الأشياء تواريخ وأسماء معلمين مختلفين من الموصل . فلا عجب إذن إذا أطلق السكان اسم البرونز الموصلي على جميع هذه الطبقة من الأعمال الشرقيّة الدقيقة بهذا القدر . وفي الحق أن هذه الصناعة انتقلت من هناك ، كما تدلّ توقيعات مختلفة بجلاء ، على أيدي صناع نزلوا في بغداد وحلب ودمشق والقاهرة ، وبذا أسّسوا فيها مدارس للتكفيت لم تنكر أبداً صلتها بالنقابة الأم كلّ الإنكار . وقد كان كثير من الأباريق والأحواض والسلطانيات والزهريات والشمعدانات — التي نشأت هكذا في القرن الثالث عشر — مخصّصاً لبعض السادة المسيحيّين ، وآية ذلك صور القديسين والمناظر المأخوذة عن الإنجيل (صورة ٣٧ فوق) .

إن مهارة الخزافين الإيرانيين والعراقيين ، وقد قام عليها الدليل ، قد وجدت — بصرف النظر عن الأعمال الخزفيّة المعماريّة — فرصاً كثيرة لنشاط مثمر في الحاجة الدائمة إلى الأدوات الخزفيّة . وهنا قبل كلّ شيء ثلاثة مراكز أدّت أعمالاً من نوع رفيع ، مختلفة جداً من ناحية الصناعة .

وتُذكر الموصل على أنّها مركز إنتاج المصنوعات الفخاريّة المحروقة حرقاً بسيطاً وغير المزججة ، وخاصة في القرن الثاني عشر . وكانت هذه المصنوعات تتلقى زخرفتها إمّا بالصب وإمّا بتحزيزها وطبعها . وبينها وبين الأعمال الجصّيّة المصنوعة هناك تشابه في الأسلوب ، وبالإضافة إلى القناني والأباريق التي حُليت ، إمّا بدلايات ملصقة مفرغة تفريغاً يدلّ على موضوعات ظريفة ، وإمّا بأفاريز مضغوطة مؤلّفة من صور الحيوان ، تلفت نظرنا هنا جرار ماء كبيرة بصورة ملحوظة قد زوّدت في بروز قوي بنقوش كتابيّة وأشخاص جالسين على هيئة بوذا وما شاكل ذلك من الزينة .

وفي « الرَّقَّة » التي تقع على نهر الفرات لا توجد أدلّة يعوّل عليها ، على أعمالها الخزفيّة في عهد هرون الرشيد ، وفيها ظهرت منذ القرن الحادي عشر صناعات في القاشاني هي أقرب من حيث طينتها وتزجيجها الرصاصي إلى منتجات سوريا المجاورة منها إلى منتجات العراق . والطلاء المختلف الألوان مستحبّ هنا ، خاصة اللون الأخضر الفيروزي الشفاف المصحوب برسم أسود . ونصادف إلى جانب كتابات الأدعية وأشكال مراوح النخيل ، موضوعات حيوان وأشخاص آدمية محورة عن الطبيعة تحويراً أخّاذاً . ومن تخصّصات الرَّقَّة أدوات مربّعة أو مسدسة على شكل الدف زخرفت بتصاوير بارزة وطُليت بلون الفيروز الأخضر المزجج اللامع . وكانت تُستعمل في نقل الأطعمة أو تدفئتها .

بيد أن أهمّ مدينة للفخاريين في العصر السلجوقي ، والمركز الثقافي من

الدرجة الأولى على الإطلاق ، هي مدينة الرّي المشهورة الواقعة على مقربة من طهران . فهنا كانت حتى منتصف القرن الثالث عشر تستخدم أدقّ الطرق في صناعة الخزف لصنع أوان فاخرة لم يبلغ شأوها ثانية في الغالب. فإن الري لم تنتقل إليها من القاهرة الزعامة في إنتاج الأواني ذات البريق المعدني فحسب ، وهي التي بلغت من ناحية الصنعة منتهى الدقة واستوفت كلّ مقوّمات الجمال فأدت أروع الأعمال، والري هذه بثت إلى ذلك حياة جديدة في صنعة التحزيز والتجسيم المسماة بالجابري ، وهي التي كاد نجمها يأفل كفنّ شعبي تحدوه آثار ساسانيّة مائعة مضطربة ، وابتدعت حوالي منتصف القرن الثاني عشر بطريقتها المنيابية المايوليقية أسلوباً في التصوير فوق الطلاء المزجج ينافس في تأثيره الناشىء من تعدّد الألوان مدرسة بغداد لمصوري المصغرات (صورة ٣٨ شمال) ، وكانت تعاصرها . أضف إلى ما تقدّم مصنوعات قاشانيّة فاخرة عليها زخارف مركبة ومخرمة ومذهبة «على البارد» . وفي أيدينا أخيراً أمثلة للإتقان المدهش الذي بلغه خزافو الري في محاولاتهم لإقصاء بورسيلين سنج وعلى الأخص تنج ياو الأبيض ، عن الميدان بكتل زجاجيّة شفافة جامدة الشظايا . وفي خزف الري موضوعات آدميّة قاصرة في العموم على الاستخدام الزخرفي لمناظر العرش والفرسان وأبي الهول وغيرها . لكنه إلى جانب ذلك وعلى الأخص في الصناعة المنيابية توجد موضوعات مصبوبة متصلة بالنوع أو منقولة عن الملاحم الفارسيّة (بهرام جور في الصيد ، وخسرو يجد شيرين وغير ذلك) .

ونذكر إلى ذلك كمركز هام قاشان التي سبق ذكرها كوطن لصناعة البلاط والتي أصبحت مختصة بصنع الأوعية الفخاريّة ، وعلى الأخص بعد تدمير الري . وقد نشأت عدا عمليّة البرّيق المعدني طرق أخرى في صناعة الخزف . ولا يزال ممّا يُشكّ فيه أن تكون جرجان أيضاً قد قامت إلى جانب

قاشان كمكان للإنتاج بدور يُذكر ، الأمر الذي ظهر الميل أخيراً إلى افتراضه .

ولا شكّ أن طلاء الأواني الزجاجيّة بالمينا وتمويهها بالذهب يرجع الفضل في نشوئه إلى حوافز سلجوقيّة ، وهو ما أصبح منذ القرن الثاني عشر من الصناعات المحليّة في سوريا الشماليّة ، ولا سيما في حلب ، ومن الجائز أيضاً في العراق . ويبدو أن أقداح الشراب قد لعبت دوراً رمزيّاً لدى الفرسان الأتراك ، ذلك أنّها لا تتكرّر فحسب في مختلف أنواع التصاوير المحفوظة بوصفها من الخواص الدائمة إذ تُرى في أيدي الأمراء وهم على عروشهم ، بل هي قد وجدت كذلك بمقادير كبيرة في قبور التتار في القرم ، وذلك في نسخ يرجح جدّاً أنّها وصلت إلى هناك من مركز صناعتها الذي ذكرناه من هنيهة (صورة ٣٨ يمين) . فضلاً عن أن عدداً أكبر من أواني الموائد كالقناني والأقداح والأباريق والصحاف من مختلف الأشكال قد حلي بزخرفة مماثلة . وهذا أوّلاً وعلى كلّ حال في وقت كانت فيه المناطق المذكورة تحت نفوذ الأيوبيين الذين تركوا التقاليد السلجوقيّة مع ذلك تجري مجراها ، سالكين هنا نفس المسلك الذي سلكوه في مناطق أخرى ، وكانت الموضوعات المفضلة لدى الفنانين ، والمرسومة بمهارة ودقة إحساس بالقيمة الخاصة التي للألوان المذابة ، تدخل في نفس النطاق الذي يدخل فيه قاشاني الري وبرونز الموصل : أفاريز لأشخاص يشربون ويعزفون ، وفرسان يصيدون بالصقور أو يقاتلون أو يلهون بلعبة الصولجان ، وحيوانات يطارد بعضها بعضاً أو ينقضُّ بعضها على بعض ، وما إلى ذلك . وهناك أقداح أقلّ زخرفة ، عليها ، فحسب ، شريط منقوش بالأدعية أو شريط زخرفي ، وأخرى غُطي مسطحها كلّه بمينا على النسق العربي (أرابسك) متقاربة أو متباعدة ومموهة بالذهب . وعبارة « هناء من إيدينهال » المعروفة المقتبسة من أغنية أولنده ، تحملها كأس فاخرة سورية ، من هذا النوع ، جُلبت من الشرق وذاع صيتها

كالأساطير . ولا تزال الكأس محفوظة إلى يومنا هذا في إنكلترا في صورة رائعة . أمّا قناديل الجوامع التي كان يمكن أن تتصل بهذه الفترة فتكاد تكون غير معروفة . وهي لم تشتهر إلاّ في عصر المماليك .

السجاجيد والأقمشة :

كان من نتائج زحف السلجوقيّين أن عرفت الشعوب المتحضرة في آسيا الأماميّة نتاجاً كان حتى ذلك الوقت وقفاً على القبائل التركمانيّة الرُّحَّل ، تصنعه في السهوب وتستخدمه للوقاية من متاعب الشتاء . وهذا النتاج هو السجادة المعقودة . ويحتمل أن تكون هذه الصناعة قد أُدخلت على صورة ترجع إلى أن الأسر السلجوقيّة التي استقرّت في نواح بعينها حافظت على هذه الصناعة ووسعتها على هيئة مصانع تشرف عليها طوائف اندمجت بعد ذلك تدريجاً في إنتاج الحرفة العام . والمفروض أن هذا حدث في فارس أيضاً مبكراً جداً . ومن المرجح أن صناعة السجاد عُرفت في فارس (إيران) منذ العصور القديمة . وهناك على التحقيق ما يدلّ على أن طريقة العقد كانت معروفة في زمن السلجوقيّين . وقد انتهت إلينا أدلّة ذلك — بغضّ النظر عما أورده الكتّاب القدماء — من آسيا الصغرى وحدها ، وذلك في القطع التي يفخر بها الآن في استانبول بمتحف الأوقاف ، وكانت فيما مضى بمسجد علاء الدين في قونية . وهي تبدي تبايناً بين وسط السجادة وحاشيتها ، فالوسط يحتوي إمّا على نموذج هندسي متواصل وإمّا على مضلعات صغرى تتكرّر فوق المسطح كلّه . أمّا الإطار فيؤديه في العادة إفريز عريض من الخط الكوفي المتكرّر غير المفهوم ، لكن له لربوه الشديد تأثيراً عظيماً جداً (صورة ٣٧ تحت) ، والعقد ما تزال خشنة لكن توليفة الألوان من الأحمر

والأزرق تدلّ من جهة أخرى على ثقافة عالية في التلوين . فلا يبعد إذن أن يكون تطوّر السجادة الأناضولية المعقودة كلّه – ذلك التطوّر الهائل – قد نبت من مثل هذه البدايات .

ويرجع الفضل أيضاً في أغلب الظنّ إلى السبق السلجوقي في ازدهار صناعة الحرير في بغداد منذ نهاية القرن الحادي عشر . ويظهر أن أماكن أخرى في العراق تلت بغداد ، وصنعت بالمثل منسوجات للتصدير إلى الغرب المسيحي خصيصاً، ولا تزال أقمشتنا من الموسلين والبلدكان تذكرنا بالعلاقات التجاريّة التي كانت قائمة حينذاك على قدم وساق . ويمكن القول بأن هذه المنتجات كانت بمثابة تكملة لمصنوعات « الطراز » المصريّة . ولا يبعد أن تكون الأقمشة الحريريّة ذات اللونين ممّا تخصّصت فيه العراق ونازعتها فيه بعدئذ مصانع باليرمو على سوق الغرب من حديد . وهناك صور متقابلة محورة تحويراً دقيقاً عن الطبيعة رسمت للحيوان والعنقاء وللأسود خاصة ، رابضة على جانبي شجرة زخرفيّة ، وسط دائرة تحيط بها نقوش كتابيّة أو أفاريز مؤلّفة من صور الحيوان . وهذا الموضوع يتكرّر عادة في بديلين في صفوف متقابلة لا تنتهي . ونجد في القرن الثالث عشر رسماً مماثلاً ، أقل بعض الشيء تقيّداً ، وعلى مقاس صغير ، فوق قطع تحمل اسم أحد الحكام في قونية ، ولعلّها صُنعت هناك أيضاً ، كما توجد قطع أخرى يتكرّر فيها موضوع النسر المزدوج في أسلوب قديم ، ومن ثمّ يمكن إرجاع أصلها إلى شمال العراق . ولا بدّ كذلك أن يكون الإنتاج الفارسي من الديباج وغيره من الأقمشة الحريريّة – وهو ما كان البويهيون يشجعون عليه في أوائل القرن الحادي عشر – قد اتخذ نطاقاً واسعاً .

الطراز الفارسي المغولي

إذا كان سلطان السلجوقيّين قد حجب الخلافة العباسيّة وأضعفها ، وإن أبقى على الأقلّ سلطتها الروحيّة ، فإن الغزو المغولي الكبير حوالي منتصف القرن الثالث عشر قضى أيضاً على هذه البقيّة الباقية من عزّ قديم قضاءً مبرماً ، كما فعل بكثير غيرها ، إذ خلعت قبائل رُحَّل من صحراء جوبي نير الحكم الصيني ، وأسّست بزعامة الجبار جنكيزخان في حملة غزو واحدة ، لم يسمع بمثل جرأتها ، أمبراطورية طوت قارة آسيا كلّها تقريباً ، وامتدت في وقت ما إلى داخل أوروبا . وفي سنة ١٢٥٨ سلط هولاكو ، حفيد سيد العالم ، على آخر الخلفاء العباسيّين في بغداد من يغتاله ، وأنشأ بوصفه خان إيران أسرة مالكة خاصة به ، في حين وقع غرب تركستان من نصيب جاجاتاي ، فرع الأسرة المغولية العظيمة ، واستمرّ حكم هاتين الأسرتين قرابة قرن من الزمان . ولما تمزّقت دولتاهما قام تيمور – وكان منذ سنة ١٣٦٩ قد تولى الملك فيما وراء أوكسانيا – بتأسيس آخر دولة آسيويّة عظمى عرفها التاريخ .

ولم يكن الطوفان المغولي الطاغي بالنسبة للنشاط الفني في الشرق الإسلامي ، يعني شيئاً أقلّ من خسارة . وقد ظهر هولاكو وخلفاؤه كرعاة عظام للفن ، وكانوا جادّين ناجحين في عنايتهم بقيادة بلدانهم إلى عهد جديد من الازدهار

الثقافي . وتملّك تيمورلنك طموحه إلى التمدين فلم يدعه يستريح قبل أن يجعل عاصمته سمرقند أفخم وأعظم عاصمة في الشرق . فقد عاد إلى سنّة الليتورجيا القديمة في استقدام الصناع من جميع ولاياته للمعاونة على منشآته ، وبثّ في الفنون روحاً جديدة دون أن يحوّلها عن خواصها المحليّة .

وغمر فارس والبلاد المجاورة مع الفاتحين تيار من موضوعات شرق آسيا . ولعلّ الانطباعات الجديدة الداهمة الناجمة عن عالم من التصوّر الأجنبي قد أثارت القلق من طغيان الصبغة الأجنبيّة ، وخاصة في وقت تمّ فيه الارتباط السياسي بالشرق الأقصى . بيد أن ما أحرزه التطوّر المستمر قدماً من أعمال ، قد كان أقوى حيويّة من أن يتعرّض لمثل هذا الخطر . فنحن نرى على النقيض من ذلك كيف اقتبست الزخرفة الصينيّة ورسوم الحيوانات الخرافيّة في الحال بالمعنى الإسلامي ، ثمّ أدمجت في كنز الصور الأهلية من دون تكلف حتى قضى استمرار أسلوب التصوير على الانقلاب الذي كان يهدّد مضمون الصورة .

مباني القبور :

لقد استُبقي نموذج البرج في المنشآت السلجوقيّة في مبدإ الأمر كما كان في ذلك الحين . وقبر بنات هولاكو في « مراغة » يتبع كلّه اتجاه أضرحة ناخجوان ، على حين تؤكد قبور الأئمّة التي شيّدت في هذا العهد على مقربة من « كوم » ما بينها وبين المنشآت المماثلة لها في العراق من علاقة تفسرها عقيدة منشئيها الشيعيّة المشتركة . ويُلحظ في الأضرحة ذات القباب تحوّل جديد إلى العمارة التذكاريّة يتبيّنه المرء على خير وجه في ضريح « أولجايتو خوده بنده » (١٣٠٤ ــ ١٣١٦ م) في « سلطانية » التي أسّسها وأقام فيها فترة

من الزمان (صورة ٤٠ تحت) . ومما يلفت النظر في هذا الضريح توكيد عمودية قبته المدببة المكتنفة بثماني دعائم متوّجة على هيئة المئذنة ، وهي تتيح المقارنة بالنظام القوطي . وفي قبة « بيي سبس » وهي طلل في كرمان قد زيد في هذه العمودية إلى أن أصبح منها القبة البرجية المضلعة . وهذا النموذج الجديد الذي توصلوا إليه على هذا المنوال يؤثر تأثيراً حاسماً في التشكيك في العهد التيموري .

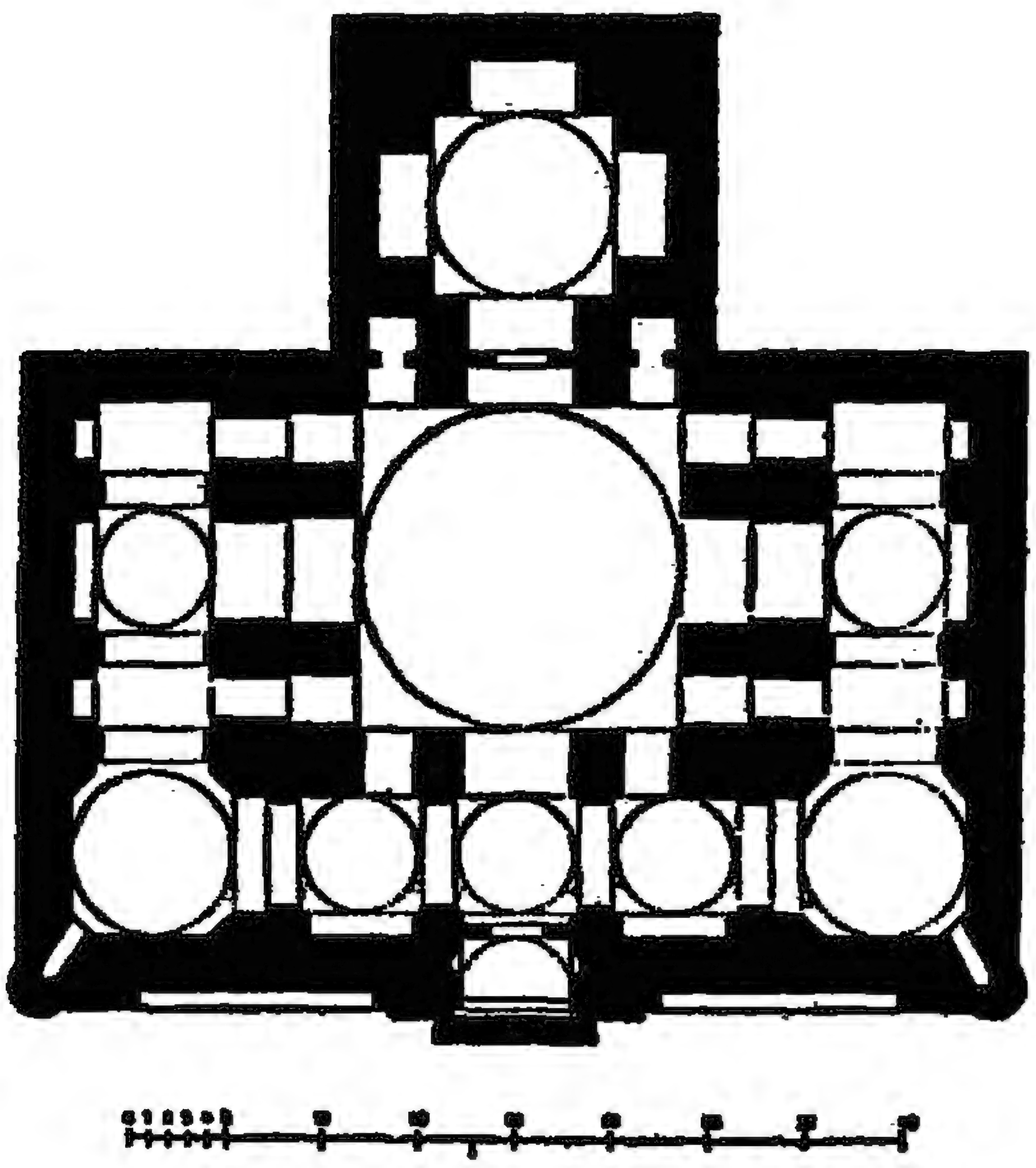
وقد أصبحت سمرقند بفضل مدافن شاه زنده مدينة فريدة من مدائن الأموات في العالم ، فقد دفن فيها عديدون من أعضاء أسرة الفاتح العالمي الذي يضمّ رفاته هو بمنأى عنها أفخم ضريح في هذه الأضرحة ، وهو المشهور باسم « غورامير » ، وقد شيد بين ١٤٩٠ و ١٥٠٤ م (صورة ٣٩) . ويشتمل المبنى هنا على برج قائم على قاعدة مثمنة الأضلاع ورقبة أسطوانيّة وقبّة محززة تحزيزاً بديعاً مشدودة نوعاً ما على هيئة الخيمة مع واجهة إيوان . ويبدو داخله المربع على هيئة الصليب ، بما استُحدث فيه من حنايا شديدة التجويف مغطاة بقبوات ذات مقرنصات . ويتمّ الوصول إلى المثمن عن طريق حنايا مقبوة ، وتقوم قبته الفارسيّة الطابع فوق منطقة الانتقال ذات الستة عشر ضلعاً ، ويقع تحتها سرداب بقبوة مفرطحة . ومن شأن التأثير الرائع الذي للمبنى من الداخل والخارج أن يجعله على التحقيق نصباً تذكاريّاً من أروع أنصاب الهندسة المعمارية الإسلاميّة .

المسجد والمدرسة والمبنى المدني :

إن الطراز الذي دخل إيران في عهد السلاجقة ، كما يمثله « مسجد الجمعة » في أصفهان (رسم ١٢) ، ظلّ قائماً فيها في عهد المغول يحلّ في كلّ مكان محلّ ما كان لا يزال باقياً من المباني ذات الصحن والطابع القديم كمسجد فيرامين

(١٣٢٢م) الذي يبدي تصميماً ذا صحن ودعائم ، وتتداخل فيه إيوانات تجعله متعامداً ، وفي إيوانه الأكبر رحبة تعلوها قبّة . وفي مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد حيث مثوى الإمام رضا وقدسه (١٤١٨ م) يشعر الزوّار شعوراً قويّاً بانسجام جميع أجزاء البناء .

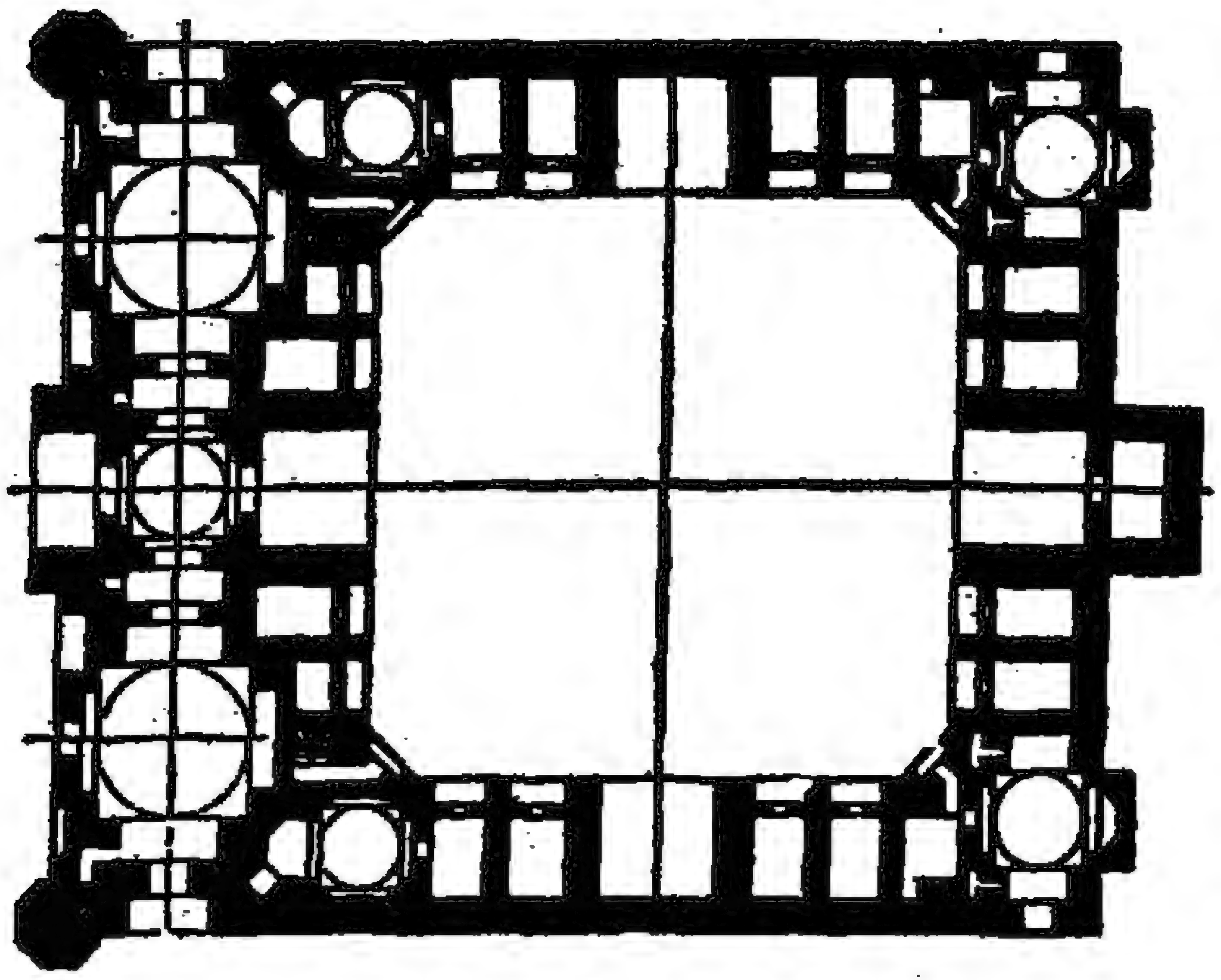
وفيما خلا ذلك ظلّ طراز المساجد ذات القباب ينتشر على الدوام في العهد التيموري بتأثير الوقع الطيب الذي تحدثه النسب في الأضرحة الكبرى — ظلّ بغير صحن قاصراً على التصميمات السنّيّة . فهكذا نشأ مسجد كاليان في بخارى كمسجد خاص للأمير بإيوان مدخل عال ومئذنة أسطوانيّة تقع في النفس . وفي سمرقند شيّد تيمور مسجداً كبيراً لصلاة الجمعة ، كان يقوم وفق الأوصاف المحفوظة على أعمدة حجريّة وله أربع مآذن في الأركان . أمّا المسجد الأزرق الذي كان قائماً وسط تبريز بالضبط ، والذي شيد في



رسم ١٥ — تصميم للمسجد الأزرق في تبريز

أواسط القرن الخامس عشر ، فلم يبقَ منه سوى أطلال . وكانت قاعته الوسطى المقبّبة تسندها حجرات جانبيّة ويعمقها مدفن مقبو (رسم ١٥) . ويُعد من تصميم نفس المهندس مسجد شاه الذي شيد في مشهد سنة ١٤٥١ م . وقد أقيمت قبته على ثماني دعائم بعد خلط نظام التقبية بنظام التدلية .

ولم يطرأ على المدرسة في عهد الهولاكيين تغيير يُذكر . وقد شيّدت في أواسط القرن الرابع عشر ببغداد مدرسة المرجانيّة ، ويُرى من حول صحنها قاعات للدرس ومساكن ومصلى ومدفن . وكانت هناك مئذنتان تحفّان ببابه ، وترفع قبته الوسطى رقبة . وقد علا شأن المعهد في العصر التيموري ونهض نهضة جديدة ، بيد أنّه ممّا يدعو إلى الأسف أن النماذج التي تمثل هذا العهد لم يصل إلينا منها إلاّ القليل ، ومعظم هذا القليل قد لحقه الدمار . ومدرسة خرجرد (على مقربة من الحدود الأفغانيّة) قد شيّدها سنة ١٤٤٥ م مهندسان في شيراز ، قام أحدهما كذلك ببناء مسجد « جوهر شاد » في مشهد ، وهو الذي أسلفنا ذكره ، ثمّ مدرسة أولوغ بك . وكانت مدرسة خرجرد هذه مؤلّفة من صحن مربع تحفّ به أربعة إيوانات مقبوة وعقود مدببة رابطة من طبقتين ، وفيه ممرّات للحجر وأماكن في الزوايا تسد فراغه (رسم ١٤) . هذا عدا ردهة أمام الصحن مؤلّفة من ثلاثة أماكن مقببة ، ومبنى مرتفع للبوابة في الواجهة ومئذنتين مستديرتين في الزاويتين . وما زالت في سمرقند أطلال عديمة الشكل لمدرسة « بيبي هانم » التي صمّمها تيمور نفسه في عام ١٣٩٩ م . وهي تبدي التخطيط الذي كان مألوفاً حتّى ذلك الحين في مثل هذه المعاهد مرخى بصورة تثير الاهتمام ، وعلى شكل مستطيل مؤلف من حجرات صغيرة متراصة ، ومشتمل على قاعات مقببة عالية وعقد باب هائل وسط الواجهة . كذلك مدرسة أولوغ بك (١٤٤٧ – ١٤٤٩ م) التي كانت تحيط بها أربع مآذن لم يبقَ منها سوى آثار قليلة هي واجهة المدخل والإيوان



رسم ١٤ – تصميم للمدرسة في خرجرد

المقابل له . أمّا المدرستان الأخريان – مدرستا الفقه اللتان تحيطان ، هما وواجهة المدخل ، بميدان رجستان الرائع – فتاريخهما متأخر ، لكنهما كانتا ما تزالان محافظتين على تقليد الفترة المغوليّة الذي كان قائماً في تركستان أيضاً على صور متعدّدة – هاتان المدرستان هما مدرسة شيردار التي شيّدت سنة ١٦١٠ م (صورة ٤٠ فوق) . ويشبه تخطيطها تخطيط مدرسة خرجرد ، ثمّ مدرسة يقللا قاري ، ولكلتيهما بوابتا إيوان هائلتان تبدوان أعلى من واجهات الشارع المؤلّفة من طبقتين ، وبرجان أسطوانيان في الركنين .

ولا بدّ أن نرجع إلى ما كتبه ماركوبولو السائح البندقي الجريء ، الذي أقام في بلاط جنكيزخان الهائل ، إذا نحن لم نأخذ فكرة تقريبيّة عن قصر أمبراطور المغول العظيم « قره قرم » ، وحتى وصف هذا الرحالة الوجيز لا يتيح لنا تصوّر القصور التي شيّدها هولاكو وخلفاؤه في قلب البلاد الإسلاميّة . وقد كانت بالتأكيد ذات صلة بالفن المعماري السائد في ذلك العهد بهذه البلاد . وعلى كلّ فإنّه لم يبقَ من قصور الإيلخانات الأخرى أثر يدلّ على مثل هذه المنشآت لا في بغداد ولا في تبريز أو سلطانية ، بل في سمرقند التي

رفعها تيمور في نهاية القرن الرابع عشر إلى مدينة عالميّة ، وكانت تزدان بالقصور الفخمة ، ولا ما يمكن الاستدلال منه على ما كان حينذاك من مبان تذكاريّة . ولعلّه ممّا يعوّض هذه الخسارة إلى حدّ ما ذلك القصر الذي شيّده تيمور وأقام به طويلاً في «كش» في غرب باكستان ، وإن لم تُنشر بعد تفاصيله .

وكانت دور البريد (يام) القائمة على طرق الأمبراطوريّة المغوليّة والتي وصفها ماركوبولو ، تلعب دوراً كبيراً ، وتختلف في أكثر من ناحية عن خانات القوافل . وقد وصف «خان أرتمه» المنشأ ببغداد في سنة ١٣٥٩ م صراحة على أنّه إحدى هذه الدور وذلك في كتابة منقوشة . ومن حسن الحظ أنّه ما يزال باقياً على نحو ما . وهو مؤلّف من بهو مقبو بأحزمة ، وله طبقتان من الغرف تحفّان به يربطهما مجاز في أعلى .

زخرفة البناء :

وبغضّ النظر عن الأبواب السلجوقيّة الحجريّة التي ظلّت قاصرة على آسيا الصغرى ، ثمّ وجدت في الطراز العثماني ما يمضي بها في سبيل التطوّر ، فإن أساليب الزخرفة في العصر السابق اكتملت في عهد المغول وبلغت أفخم تطوّر لها .

ويظهر أن التغشية بالرخام كانت تُستعمل بصورة استثنائيّة فحسب كما هي الحال في مسجد تيمور بسمرقند ، وقد اختفى ، وهذا على عكس التغشية بالجص فإنّها كثيراً ما فُضلت وكانت محبوبة على الأخص في محاريب المساجد والأضرحة . وهكذا تلقّى «مسجد الجمعة» بأصفهان في سنة ١٣١٠ م محراباً مزخرفاً من الجص غنيّاً بالنقوش الكتابيّة ، وكذلك الجامع الموجود

في ماراند . وفي قصور فرادي يبدو أيضاً أن نحت الأشخاص في الجص بالصورة التي أدخلها السلجوقيون قد استمرّ ، كما يمكن أن نستخلص من رؤوس مستوحاة من الفكرة المغولية الصرفة .

على أن التقدّم الجوهري الذي تمّ في هذا العصر تدلّ عليه الطرق المختلفة التي اتّبعت في صناعة الخزف في كلّ اتجاه ، حتى بلغت بالصناعة منتهى الإتقان . بل إن في زخرفة الطوب المحروق غير البرّاق كان التقدّم ممكناً كما تدلّ مئذنة «كاليان» في بخارى وتشتمل على نماذج أفقيّة متلاصقة يختلف بعضها عن بعض ويروع تناسبها ، وكذلك في إحياء المسطحات بطبقات مختلفة من الآجر المزجج . وقد كانت عمليّة فسيفساء الطوب والجص المعروفة لنا في نخجوان وقونية ما تزال تُستخدم على سبيل المثال في «سلطانية» . وقد حلّ محلّها في العهد التيموري على وجه عام فسيفساء القاشاني التي بلغت غاية الإتقان ، والتي تبدي أروع أمثلتها في جور أمير ومساجد مشهد ، وقبل كلّ شيء في الجامع الأزرق بتبريز وهو الذي سمي هكذا للأرضيّة الزرنيخيّة المضيئة التي لتغشيته الخزفيّة ، وقد رفع مدرج الألوان كثيراً بالنسبة لمدرجها في قونية ، فهو يشتمل على الأزرق والفيروزي والأبيض والأصفر والأخضر والبني والسنجابي والأسود . وإن قوّة الإضاءة الخالدة في هذه الألوان لتعلن حتى اليوم في الآثار الباقية عمّا كان ذات مرّة من فخامة الواجهات والإيوانات والقباب ، فلقد رسمت التحلية برشاقة مدهشة كأن مصوراً من مصوري الكتب أعدها بريشته . والظاهر أن الخزافين الفرس تغلبوا في يسر على مصعبة فنيّة ، هي نشر قطع القاشاني وتدميجها بحيث لا يضارّ توثّب الخطوط في الأفاريز الكتابيّة ومناطق الحلية ، فوصلوا بذلك في أعمال الفسيفساء إلى أقصى ما يسع البشر (صورة ٤٠ فوق) . وإذا صرفنا النظر عن هذا وجدنا أن صناعة البلاط قد أدخلت أيضاً في الزخرفة الخارجيّة ،

وذلك مرّة واحدة إذ نكشت الموضوعات في البلاطات المطلية بلون واحد بحيث تقرّرت في أرضية الطينة الخزفيّة ، ثمّ في مبان مختلفة في بخارى وسمرقند على الأخص بنكش الزخارف نكشاً عميقاً في البلاطات الّتي كانت ترجع بعدئذ في الغالب باللون الأخضر الممزوج بقليل من الأبيض ، واللون البنّي السنجابي ، وأخيراً بالفصل بين الألوان على بلاطات ملساء بحواف معتمة (صورة ٤١) .

وكان التأثير الذي يصاحب عمليات التحلية المذكورة مهمّاً جداً فيما يتعلّق بمقرنصات إيوانات الأبواب والمحاريب وغيرها ، وهو موضوع كان يزداد ظهوراً على مرّ الأيام . وقد أدى في إيران إذ ذاك (في مصلى جامع جوهر شاد بمشهد على سبيل المثال) إلى قبوات حجرات غنيّة بالمقرنصات من ذلك النوع الذي كمله طراز الفن المغربي بقصر الحمراء في القرن الرابع عشر.

وفي العهد الخاني وحده استُعملت في الواقع محاريب ذات بريق معدني وبلاطات لها هذا البريق ، كتغشية للحيطان تتبع قاعدة النجوم والصلبان . وحقّاً إنّه ليبدو أن فيرامين قامت هنا بعد الفتح المغولي بدور قاشان . وفي متحف جامعة فيلادلفيا الآن محراب من جامع هناك ، كما تشتمل المجموعات المختلفة على تشكيلات من البلاطات المتعدّدة المصدر ، ويرجع بعضها إلى سنة ٦٦١ هـ (١٢٦٢ م) . ويمكننا أن نتتبع في الدور الخاصة كذلك التغشية بالبريق المعدني حتّى نهاية القرن الرابع عشرّ فقط . أمّا في العهد التيموري فيلوح أنّه قد عدل عنها ، وإن كان قد استعيض عنها تدريجاً بالبلاط المتعدّد الألوان .

الحلية المغوليّة :

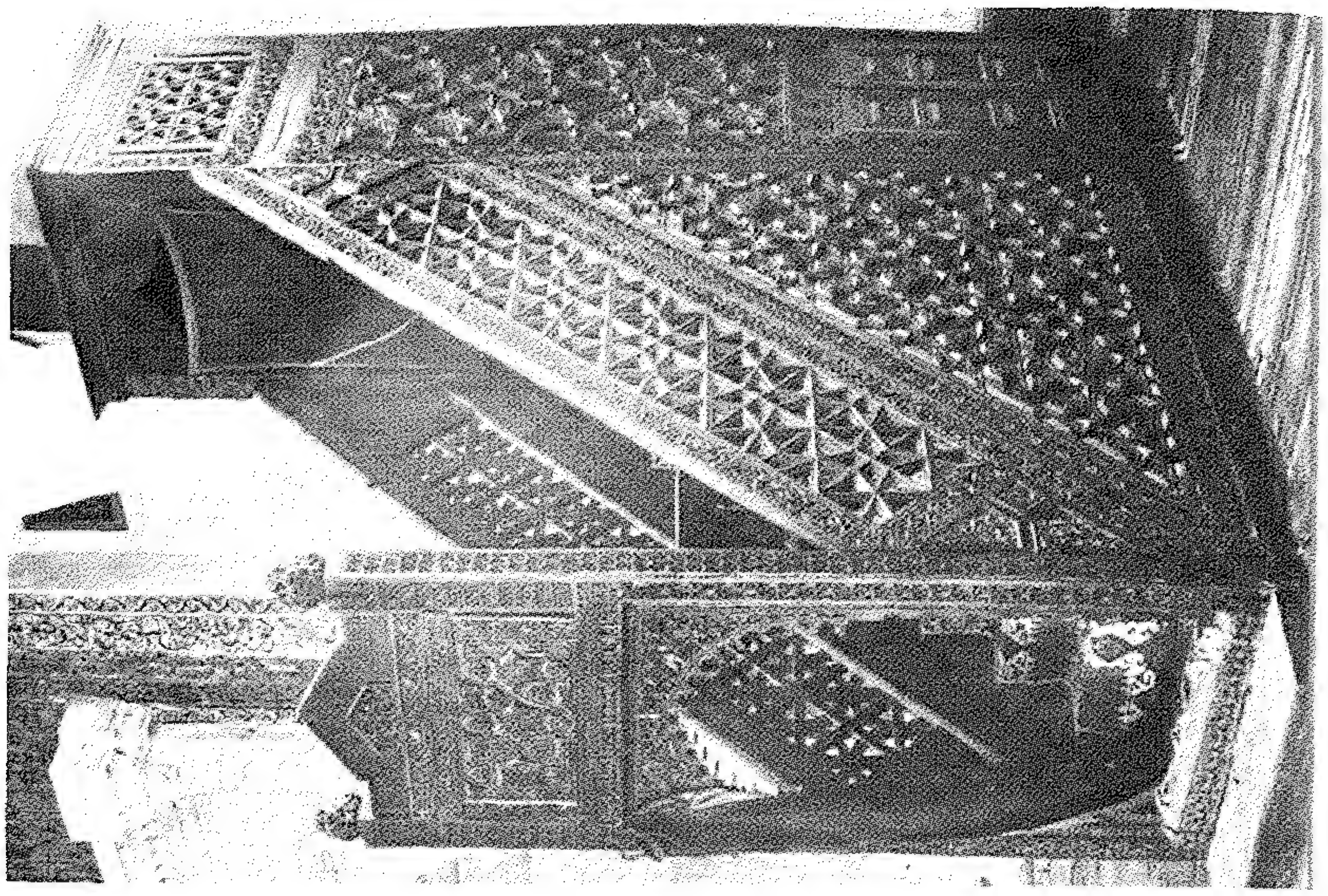
كاد العهد الجديد لا يزيد في الكتابة الزخرفية شيئاً يُذكر على الأعمال العظيمة التي سجلّها العهد السلجوقي . وهذا ما جعل الانقلاب في الزخرفة التي تُقصد بها الزينة والحلية ويصور فيها الأشخاص ، يبدو أعظم شأناً وأبلغ تأثيراً مع عدم مراعاة الاستمساك الشديد بالذخيرة الموروثة . وقد كان إدخال موضوع صيني على هيئة الاسفنجة يسمّى « تشي » في آسيا الأماميّة كلّها ذا أهميّة خاصة ، وكان له معناه الرمزي في الأصل ، ثمّ زخر في فارس بوصفه شريطاً غيميّاً بتشكيلات تطابق التحوير الإسلامي الزخرفي عن الطبيعة . ومن ذلك الحين وهو يؤلّف جزءاً من القوام المتين في جميع فنون الزخرفة ، ويخفف قبل كلّ شيء عن النسق العربي (الأرابسك) في وظيفته الزخرفيّة وهو المستنفد في تنويعات لا تنتهي . وفضلاً عن ذلك فإن اقتباس اللوتس الصينيّة قد كان ذا أهميّة ، لأن هذا الاقتباس أتاح شيئاً من الإنعاش للموجود من أشكال المراوح النخيليّة . كذلك شعر الفنانون بأن أعواد الأزهار وغيرها من النباتات ممّا يزيد ذخيرتهم ، فرحبوا بها ، وأبدوا مهارة فائقة في استخدامها .

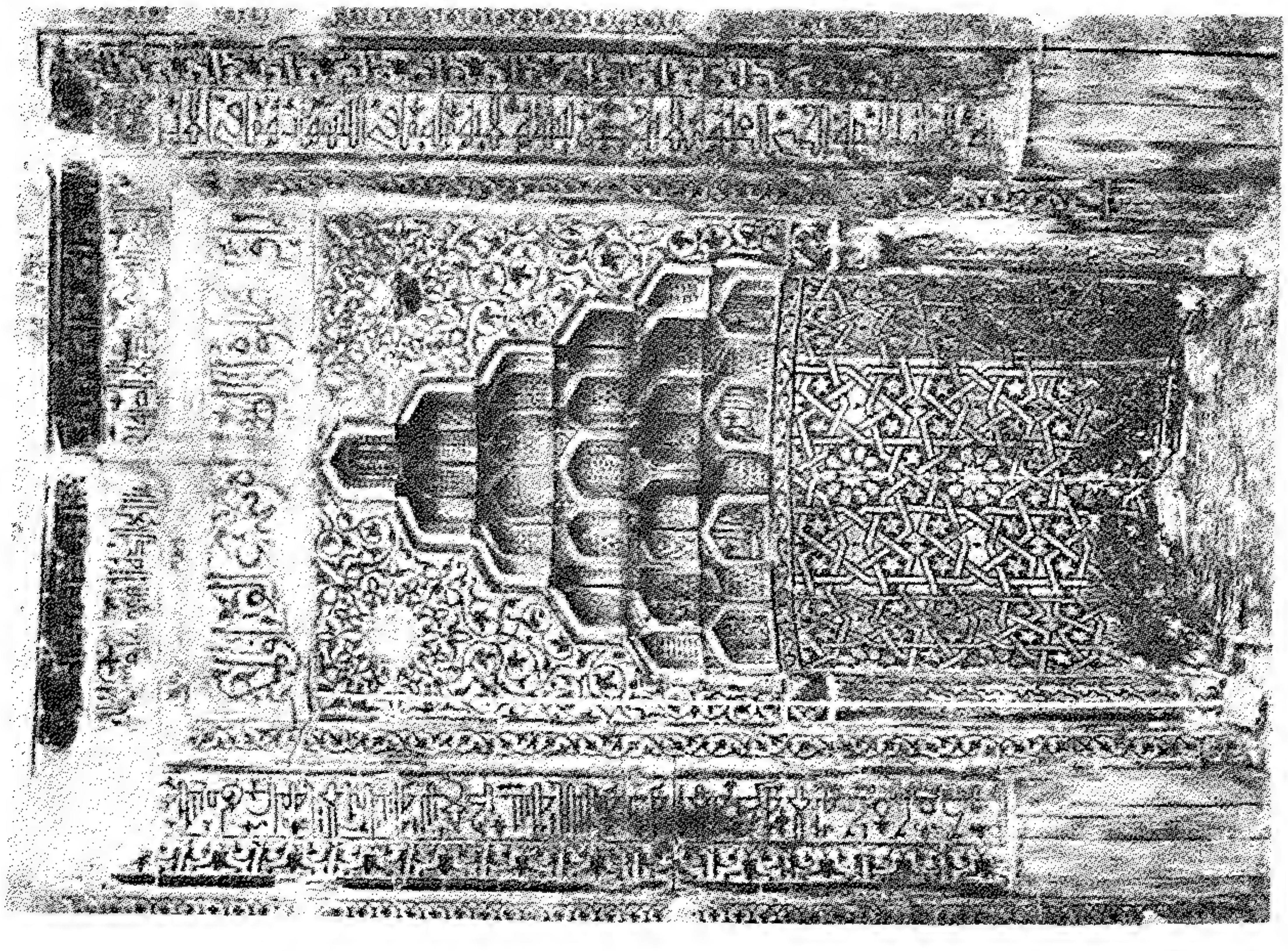
وأجدر من هذا بالنظر تدفق صور الحيوانات الخرافيّة الآتية من شرق آسيا ، ذلك أن خرافة أشكالها وبعدها عن الحقيقة لا بدّ قد شوّق الفنانين المسلمين تشويقاً كبيراً وهم الآخذون في أنواع الحيوان عن الطبيعة . وهكذا تلقوها بمقدار كبير دون أن يعبأوا بالمعنى الرمزي الذي يحتمل أنّه كان لها في الصين . على أنّهم سرعان ما حوّروها بالمعنى الإسلامي الإيراني . وقد وجد بعضها هنا صياغته المميزة أوّل ما وجد . وكثيراً ما كان يُربط في هذه الصياغة بين بعضها وبعض بصلة لم تتصورها شرق آسيا ولا إيران : مثل مطاردة بعض الحيوان لبعض ، وهريره في وجهه ، وانقضاضه عليه الخ . وفي العموم

كانت كلّ تصاوير التنين ووحيد القرن والعنقاء وما إلى هذا وذاك من الصور التي عُرفت على الأخص في مرفعات (ألبومات) الصور الصينيّة ، كالتي جمعها تيمور على سبيل المثال . وقد فهموا كيف يدمجونها من دون تكلف في كنز الموضوعات الموروثة بتهذيبها وتشذيبها نهائيّاً . وقد انتقلت بعض هذه الرسوم إلى الهند وتركيا . وفي القرن السادس عشر ، لما كوّن في إيران طراز وطني جديد ، لم يشعر أحد بأنّها في هذا الطراز جسم غريب .

فن الكتاب وطراز التصوير :

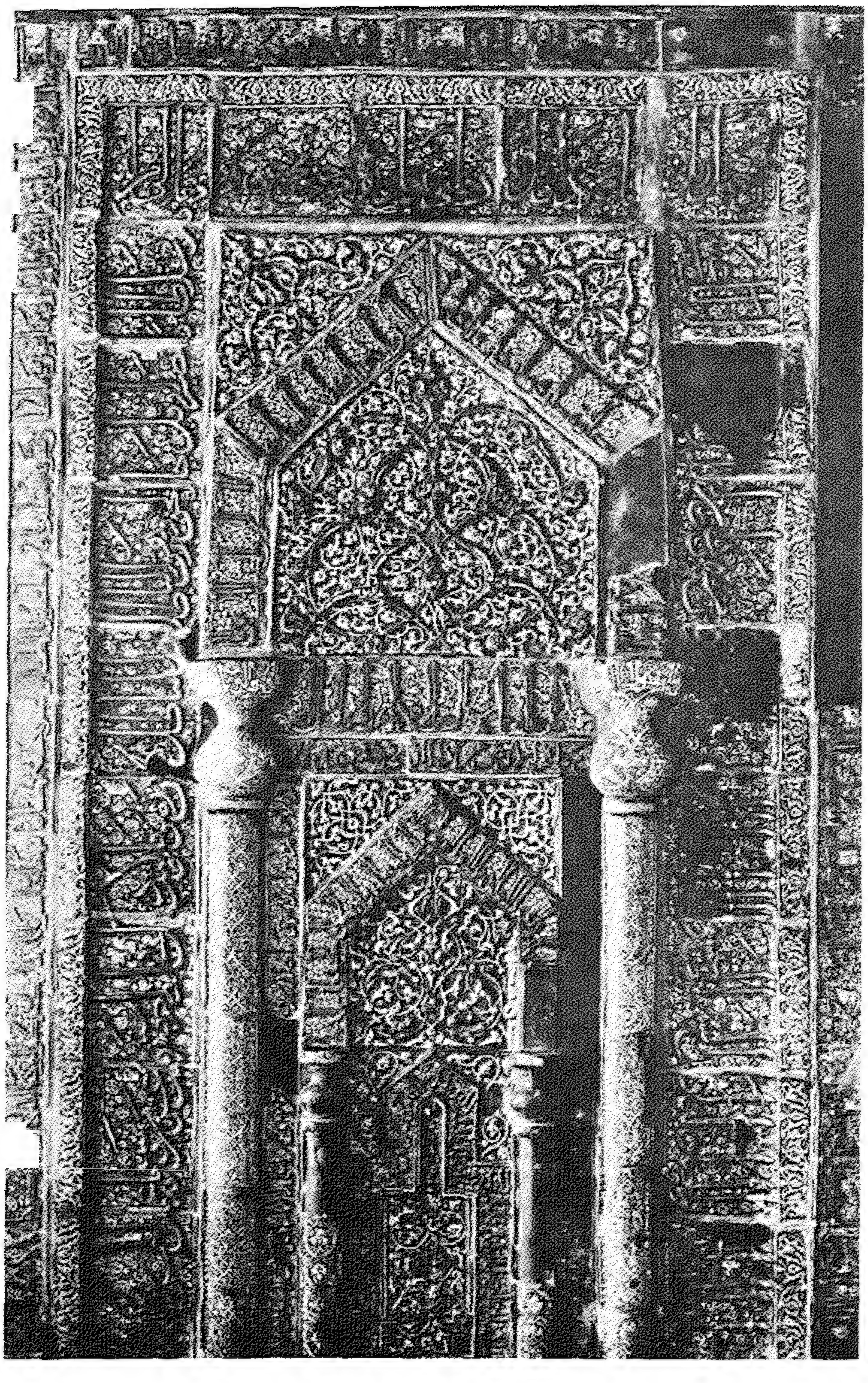
لقد احتفظت بغداد بمركز الزعامة في تحلية المصاحف وزخرفتها، وظلّت محافظة على هذا المركز في العهد « الخاني » أيضاً . وقد تطوّر خط النسخ خاصة في بغداد إلى أعمال زخرفيّة كبيرة الحجم أمكن أن تصمد في وفرتها المعمارية للمقارنة بالمصاحف الكوفيّة القديمة المكتوبة على الرقوق . وكانت الأحرف تحشى بالذهب بصورة تنمّ عن الذوق في لوحات مشرشرة عائمة (صورة ٤٢ شمال) . وتحلّى القاعدة غالباً بعرانيس زخرفيّة . أمّا الصفحات التي بها عناوين السور فازدادت تحليتها بمزج مناطق هندسيّة مختلفة مليئة بالنصوص والزخارف . وفي أواخر القرن الرابع عشر انتقلت تلك الزعامة من بغداد إلى تبريز وسمرقند . وكانت لكلّ من هاتين المدينتين شهرة بالفعل في فن الكتاب الإسلامي فازداد طراز التحلية وفرة في التلوين وتعاظم فيض الزخرفة فوق مسطحات الصفحات الفاخرة حتى إنّها كانت تطغى أحياناً على الكتابة كلّ الطغيان . كذلك كان يتوسّع في تشكيل رؤوس الفصول ومقرنصات الهوامش بحيث تعترض النص اعتراضاً بيّناً ، وتصبح زخرفة الكتاب شبيهة بفسيفساء القاشاني في القباب والإيوانات إلى حدّ يلفت النظر . وفي الحقّ أنّه من



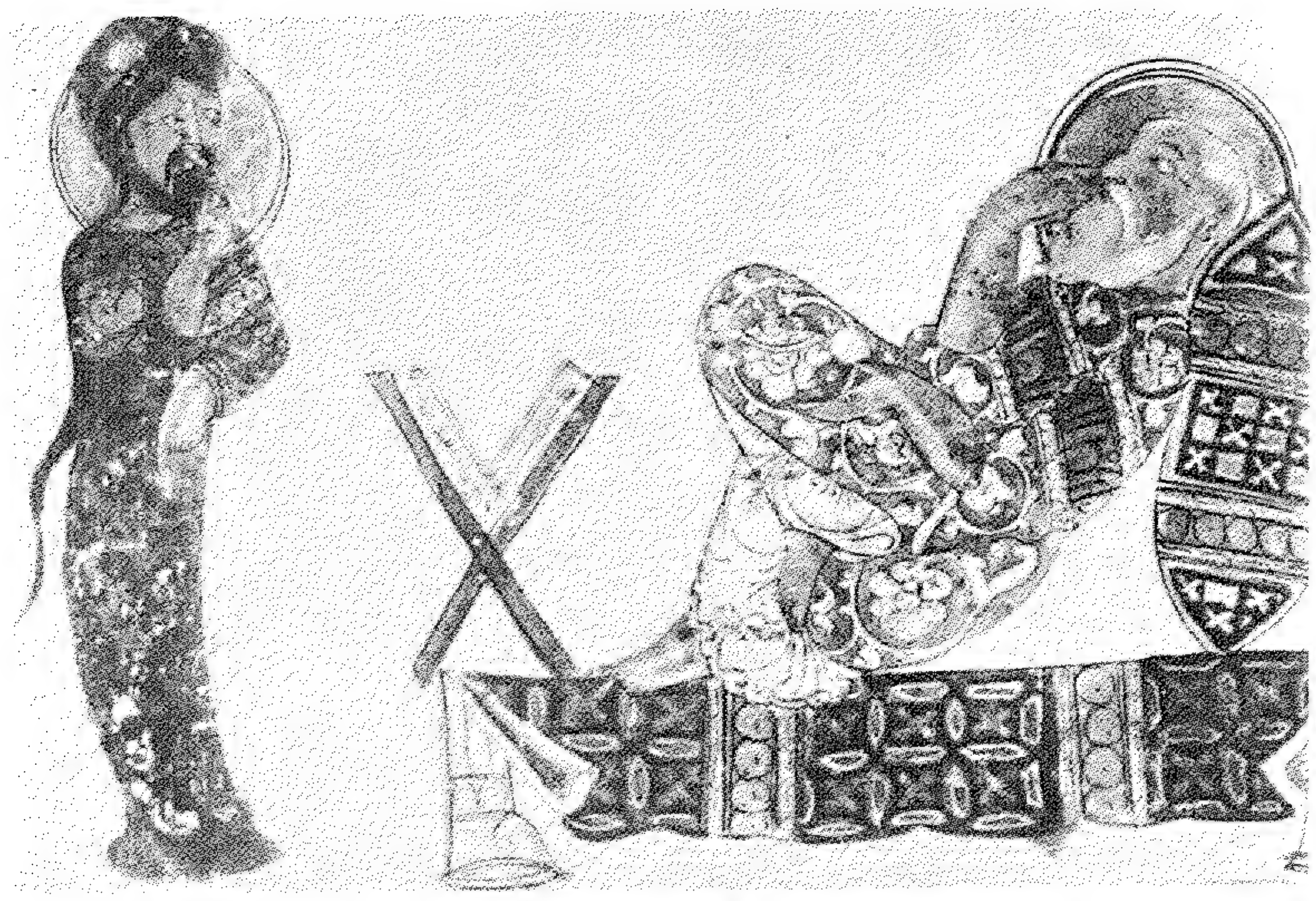


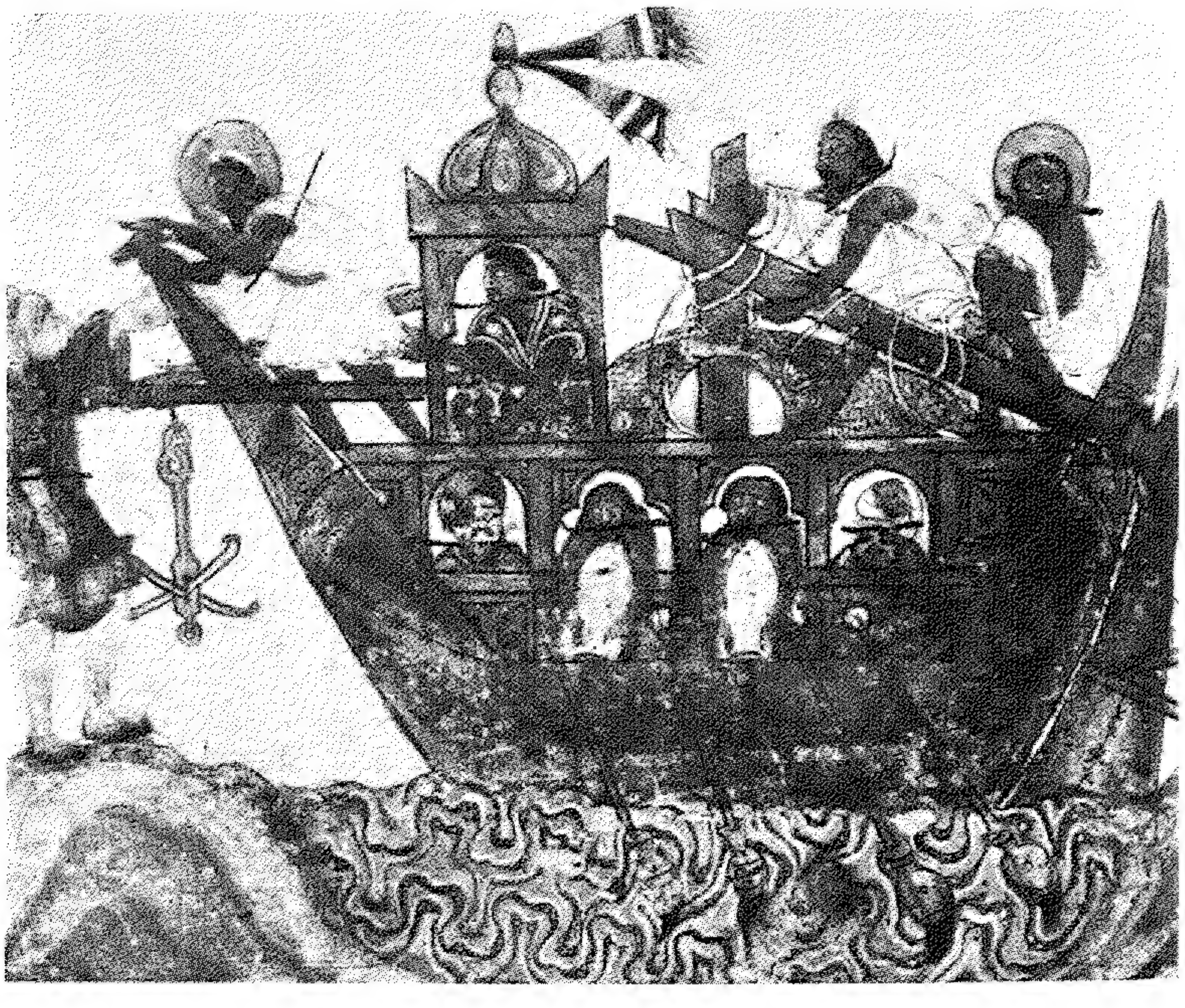
صورة ٣٣ شمال – محراب جامع حكيم بك في قونية

صورة ٣٣ يمين – منبر جامع علاء الدين في قونية



صورة ٣٤ – محراب من البلاط ذي البريق المعدني في جامع الميدان بقاشان





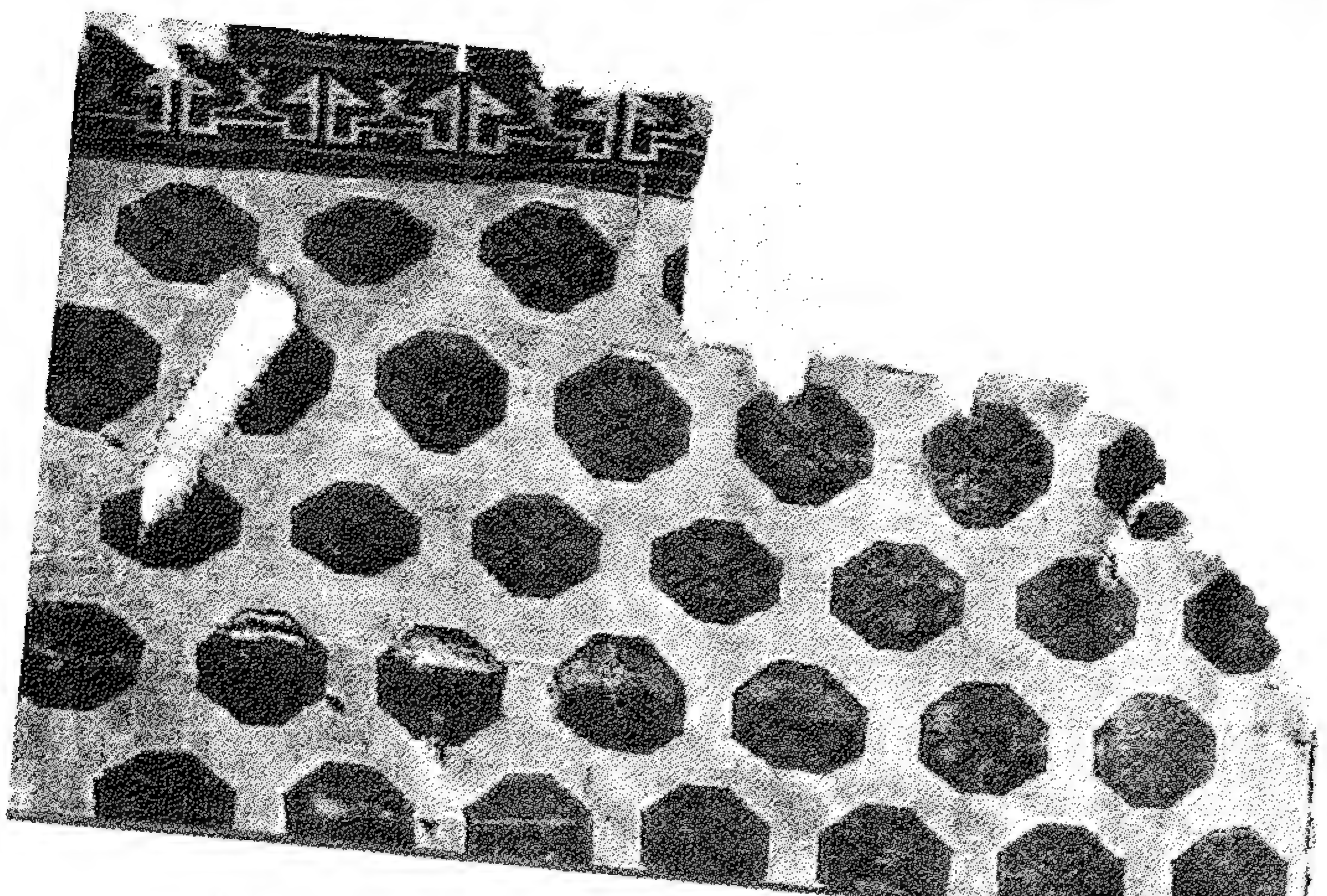
صورة ٣٥ فوق – صورة مصغرة لمخطوطة « ديوسقريديس »

صورة ٣٥ تحت – صورة مصغرة لمخطوطة الحريري موجودة في معهد الشرق بلينينغراد



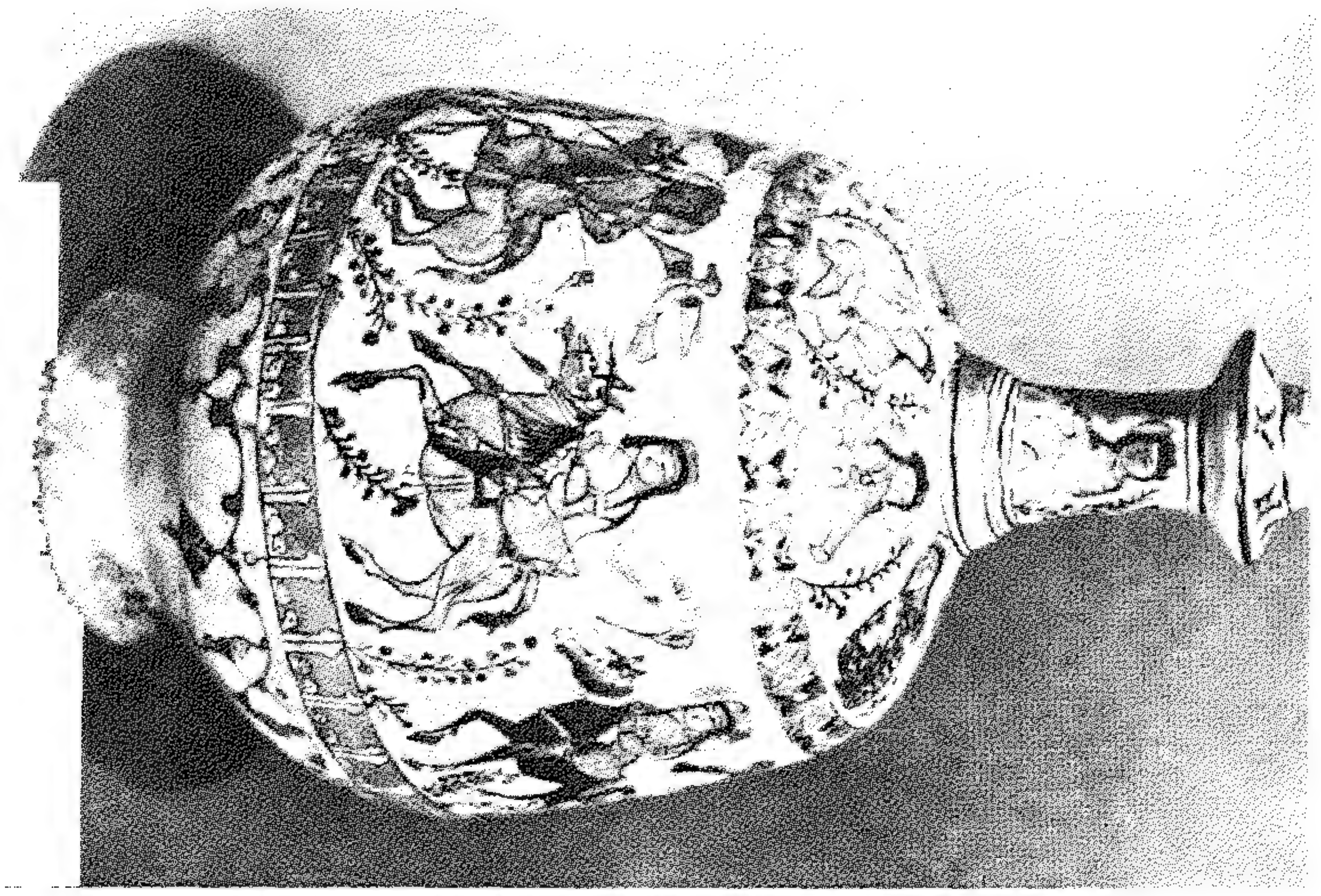
صورة ٣٦ – قدر من البرونز مصنوعة سنة ١١٦٣ م وهي محفوظة بلينينغراد





صورة ٣٧ فوق – شمعدان موصلي في متحف لوفر بباريس

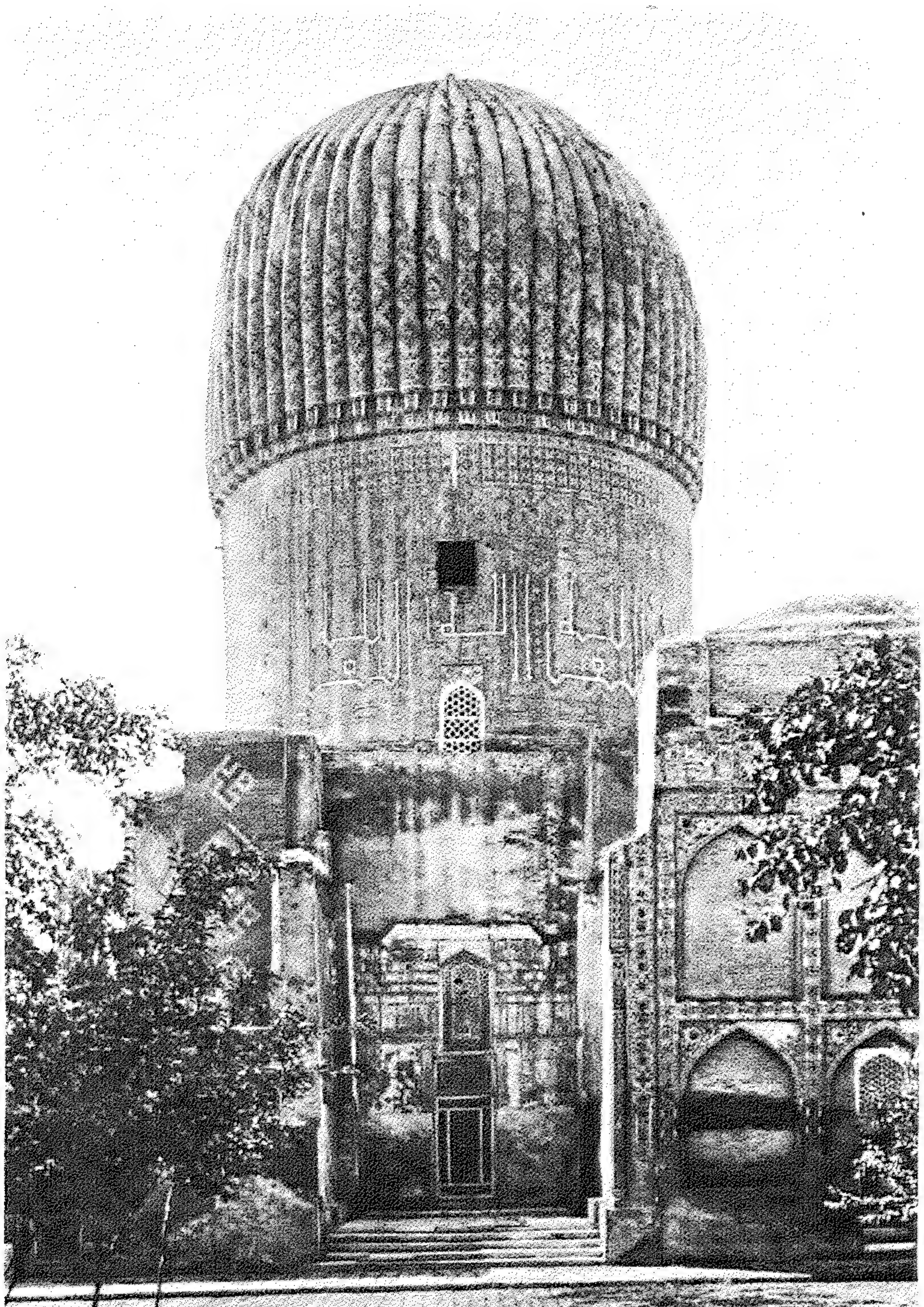
صورة ٣٧ تحت – سجادة من قونية وهي الآن في متحف الفن الإسلامي باستانبول



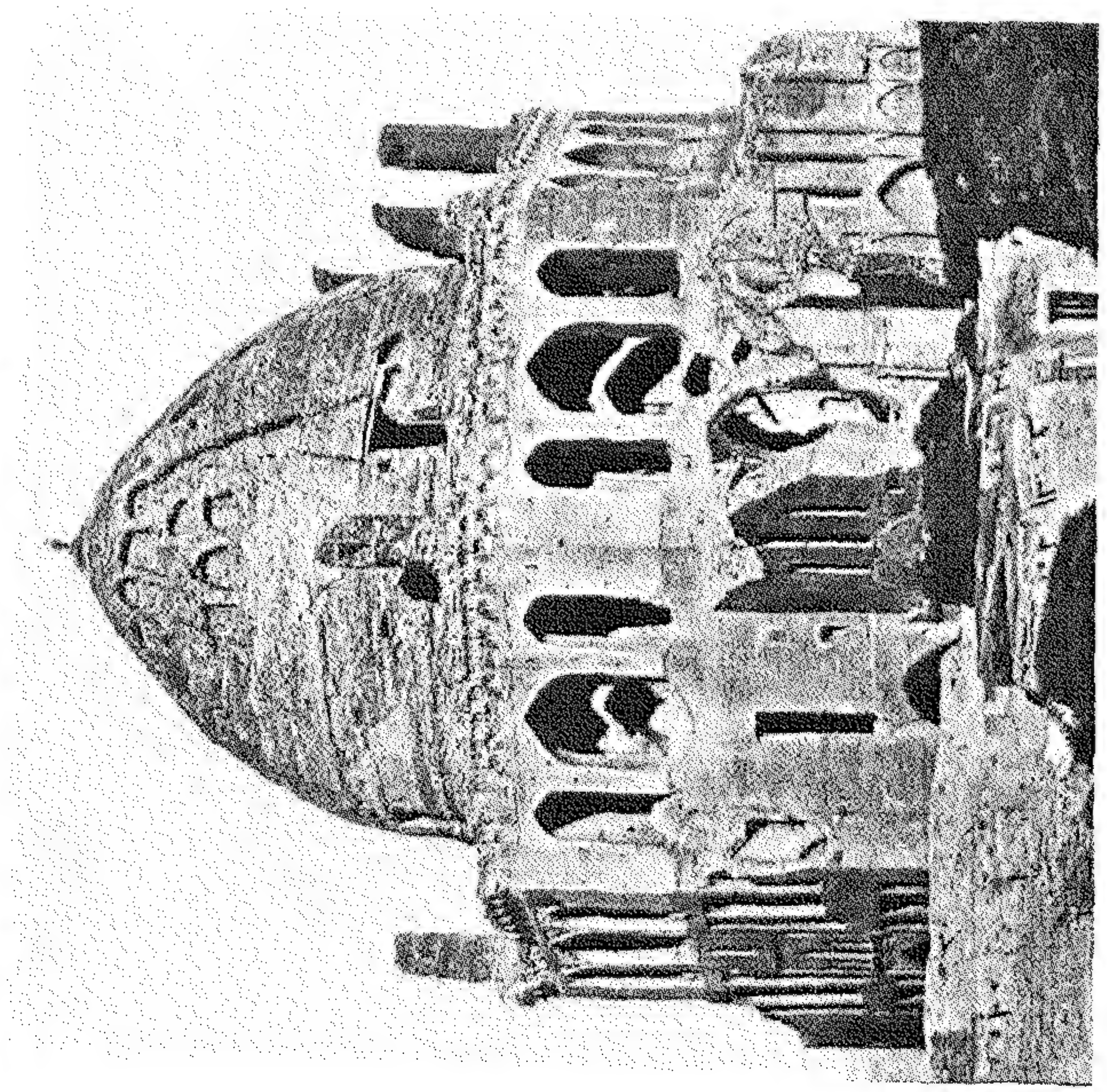


صورة ٣٨ شمال — قنينة مينائيّة

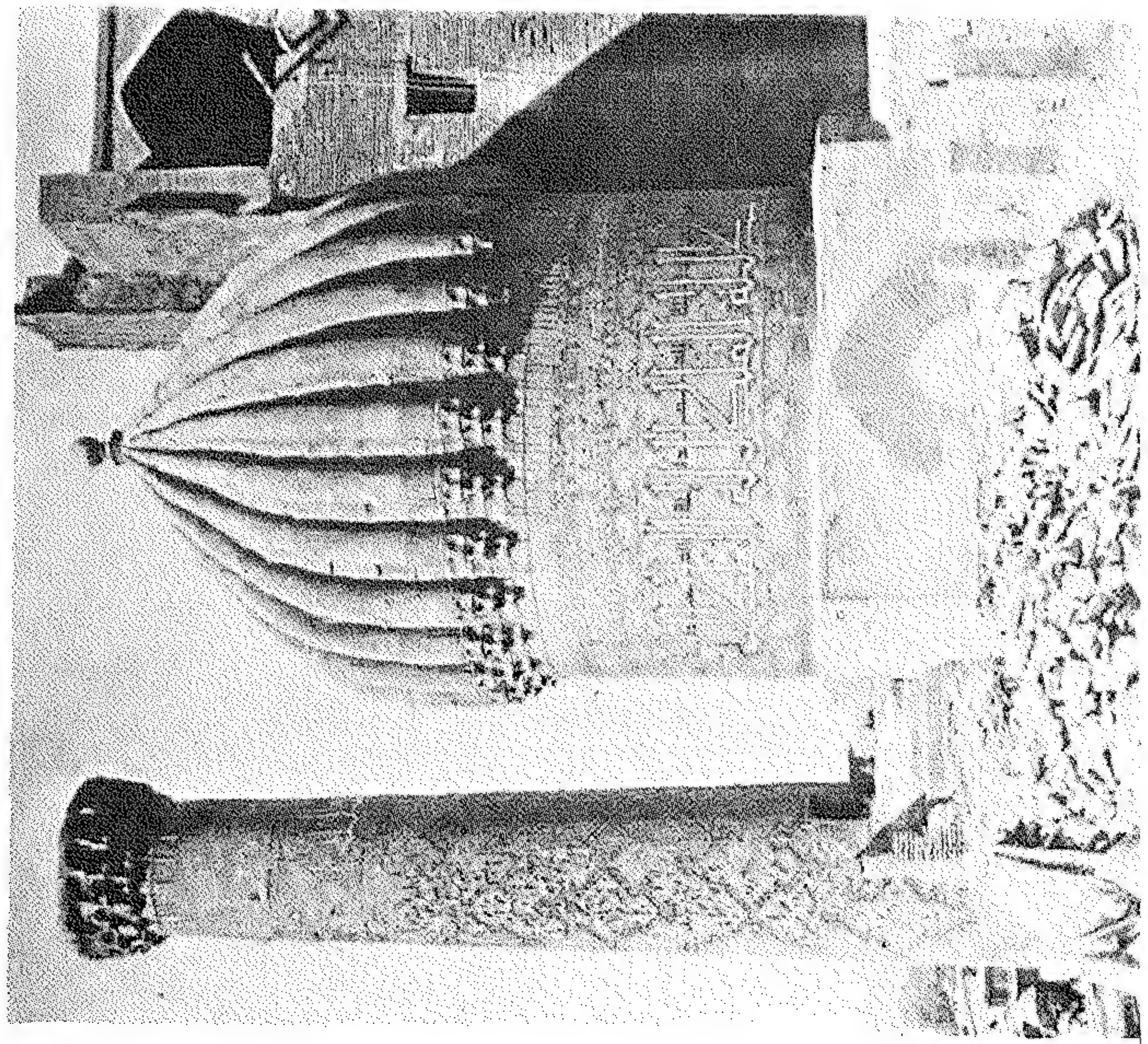
صورة ٣٨ يمين — قدح مينائي في متحف مدينة كسّل



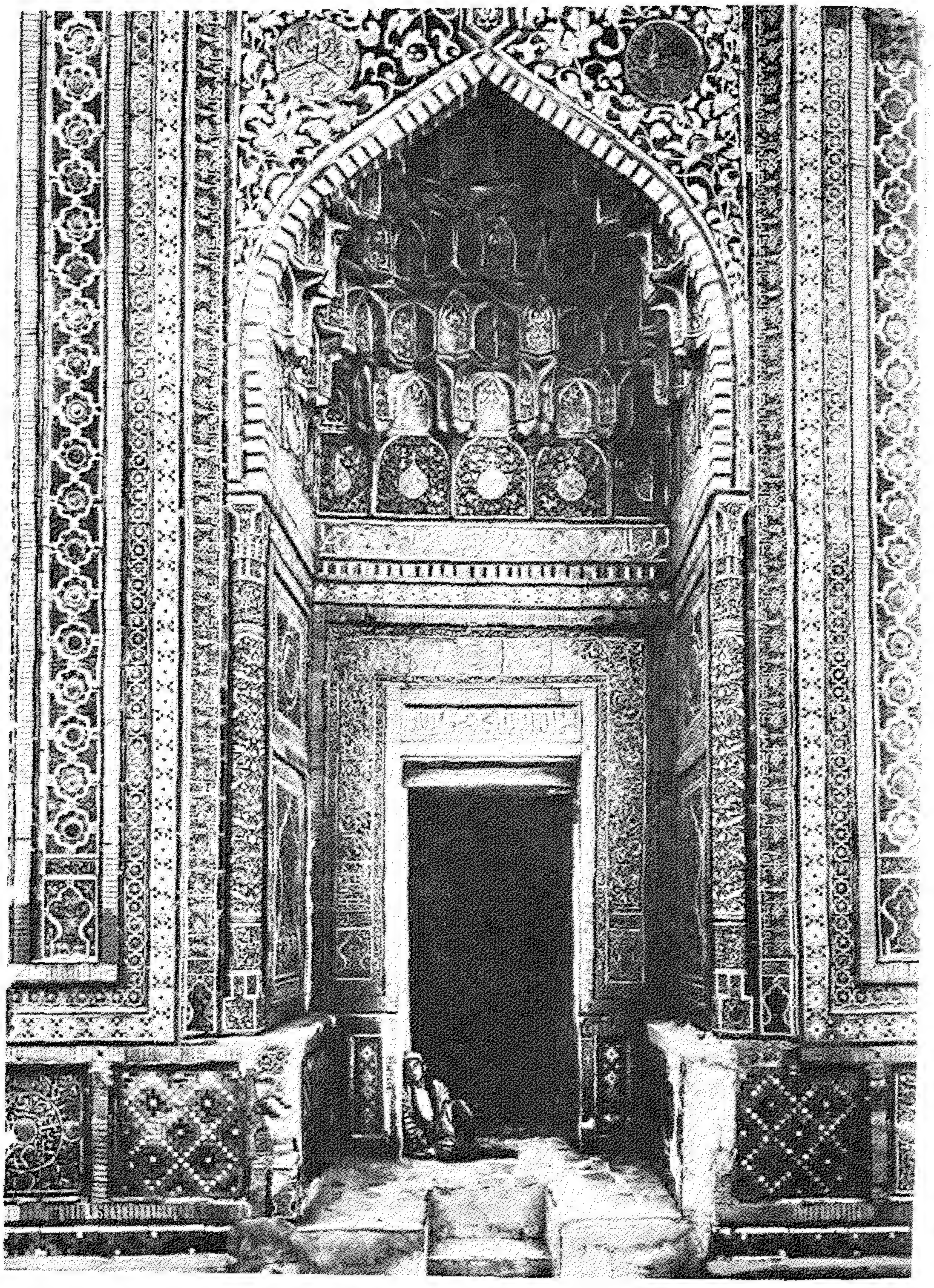
صورة ٣٩ — ضريح تيمور في سمرقند



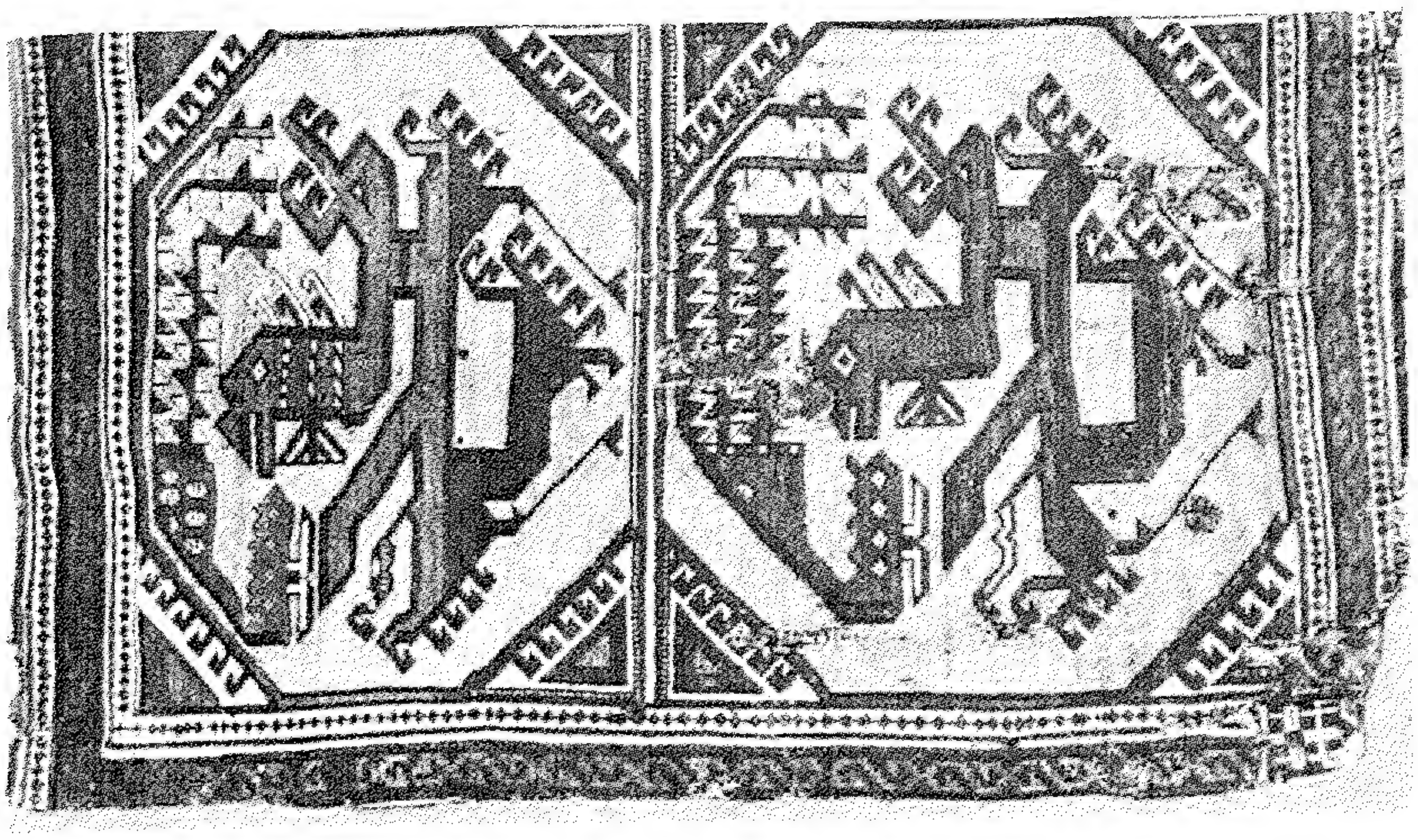
صورة ٤٠ تحت – ضريح أوبلجايتو خوده بنده الموجود في مدينة سلطانية

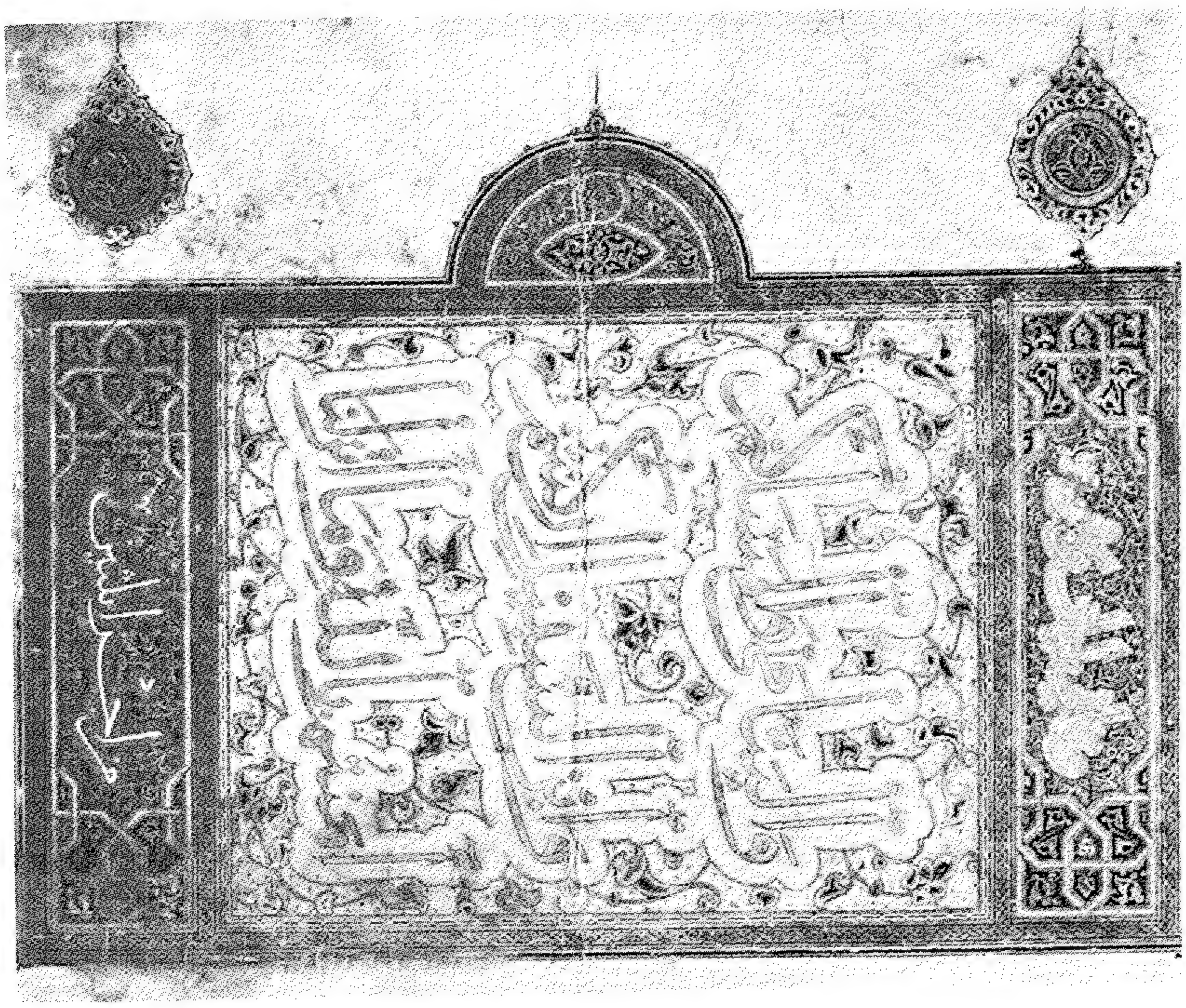


صورة ٤٠ فوق – قبّة جامع شيردار في سمرقند



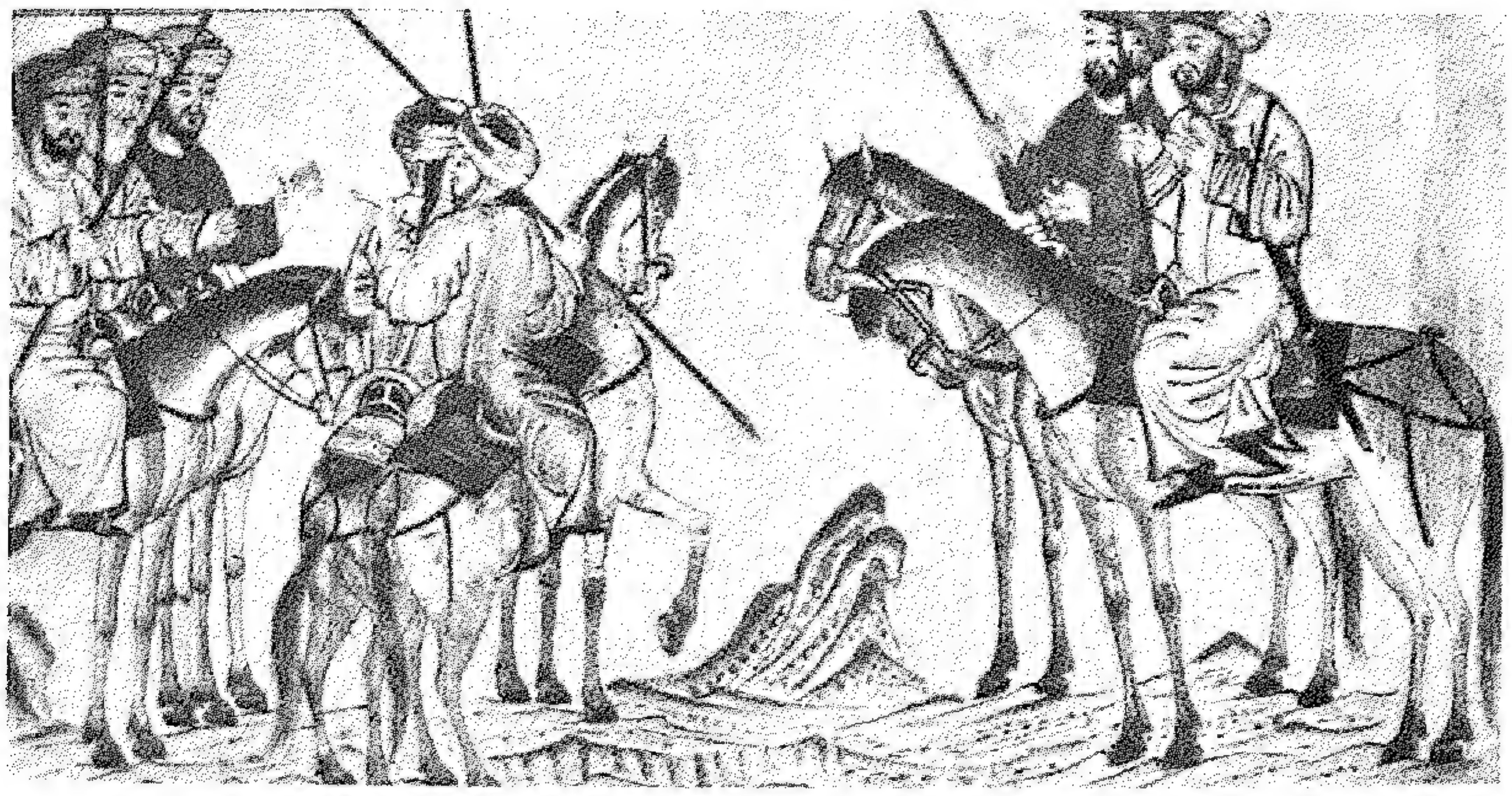
صورة ٤١ – باب ضريح جوجوق بيكا في سمرقند



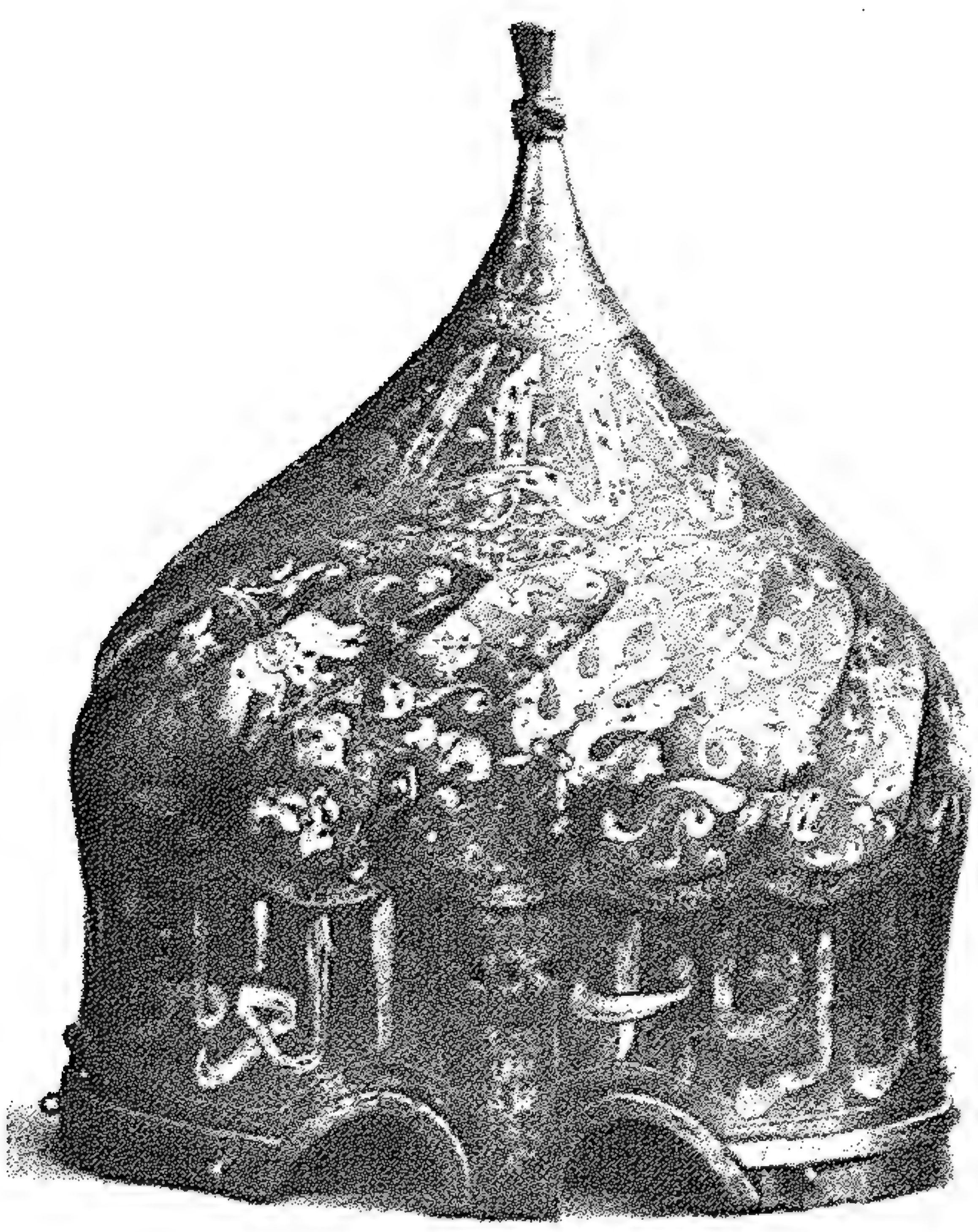


صورة ٤٢ فوق – سجادة تنينية موجودة في متحف الفن الإسلامي ببرلين
صورة ٤٢ تحت – صفحة من القرآن الكريم المحفوظ في مدينة ليبثغ





صورة ٤٣ فوق – صورة مصغرة من كتاب في الحيوان موجود
في مكتبة المورغن بنيويورك
صورة ٤٣ تحت – صورة مصغرة من كتاب رشيد الدين في التأريخ بلندن





صورة ٤٤ فوق — خوذة مغولي في متحف داليم ببرلين

صورة ٤٤ تحت — صورة مصغرة من كتاب شاهنامه



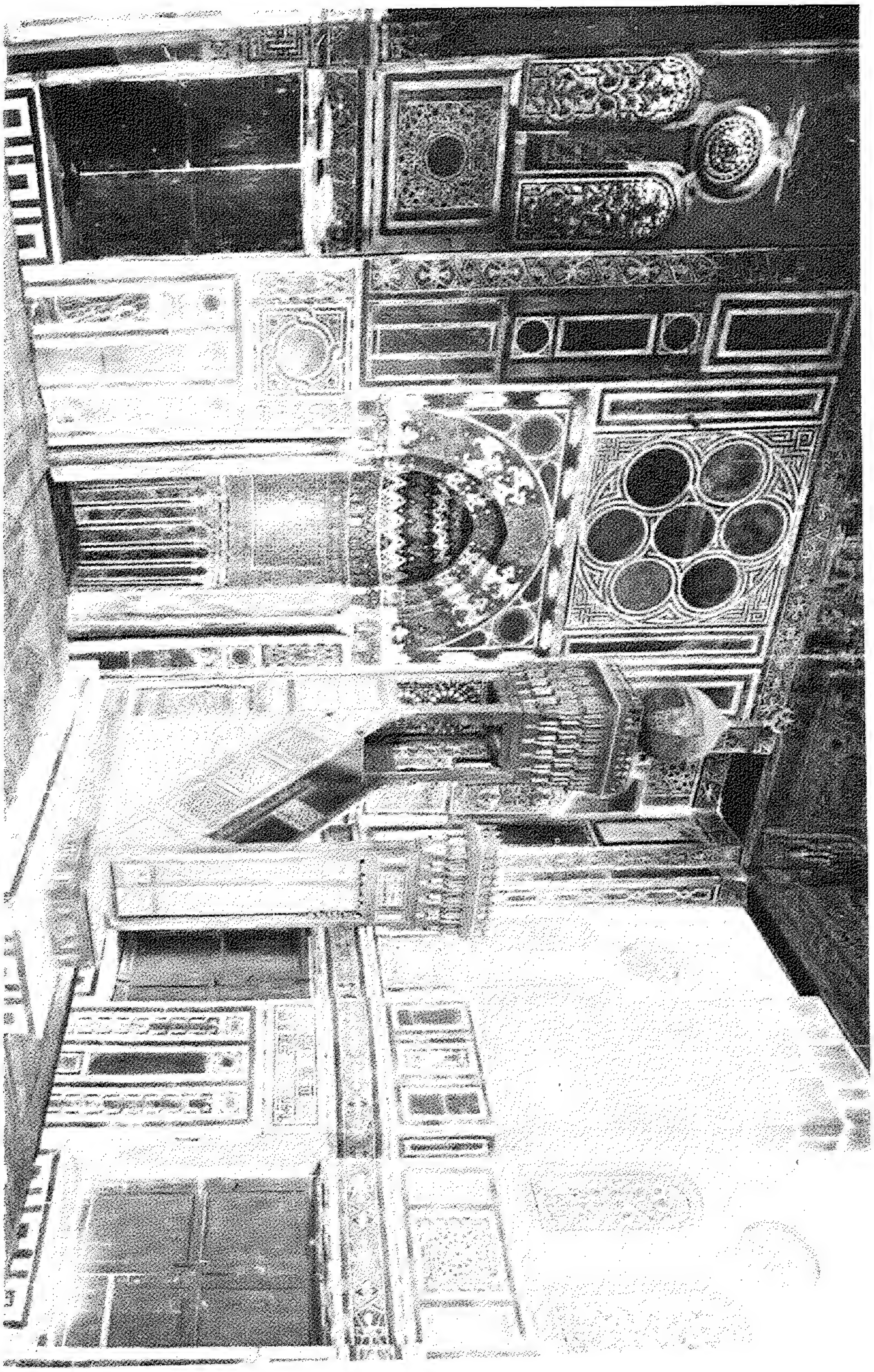
صورة ٤٥ – صورة مصغرة من عهد تيمور موجودة في متحف
الفنون الزخرفيّة بباريس



صورة ٤٦ — جامع السلطان قلاوون في القاهرة



صورة ٤٧ — مدينة الأموات من أيام المماليك في القاهرة



صورة ٤٨ – محراب ومنبر جامع البرديني في القاهرة

الطبيعي أن كان المزخرفون يستقدمون لرسم المشروعات الخاصة بتغشية البناء بالزخرف ، وأنّهم كانوا يطبقون طراز التحلية المنشأ في تقابتهم على نماذج التغشية الخزفيّة في رسم مماثل .

وفي العهد التيموري نهض فن التجليد نهضة هائلة وكان قد أدى إلى ذلك الحين أعمالاً باهرة . وقد ساعدت المخطوطات الفاخرة المشتملة على معان غير دينيّة على تجويد عمليّة التذهيب والضغط وتفصيل الجلد الرقيق الشبيه بالمخرم للجلدة الداخليّة تجويداً بلغ من أمره أن دخلت فيه الموضوعات المغولية المفضلة الخاصة بالحيوان .

وقد كان الاتصال بأعمال فناني يوان الصينيّين بمثابة دافع في تصوير المصغرات إلى تطوّر منتج متعدّد النواحي ما كانت البدايات المتواضعة في مدرسة بغداد لتجعل أحداً يحرزه . ويظهر أن الذي أحدث هذا الاتصال في بادىء الأمر تصاوير في بعض كتب التاريخ (صورة ٤٣ تحت) . ومن اليسير أن نتابع كيف تغلّب عنصر شرق آسيا هنا شيئاً فشيئاً في تصوير المناظر الطبيعيّة والكائنات الحيّة (صورة ٤٣ فوق) ، وكيف سطا في عنف أحياناً وهدّد بقلب الأوضاع جميعاً رأساً على عقب ، إلى أن رُوِّض بعد ذلك ثانية ، فاصطبغ بالصبغة الزخرفيّة الإسلاميّة . ثمّ كانت فيما بعد الطبعات الفاخرة للملاحم الفارسيّة المحبوبة هي التي تطلّبت قبل غيرها معاونة المصورين ، فسرعان ما رأيناهم يتبارون في خلق تصاوير رائعة لأهم المناظر من شاهنامة الفردوسي وأشعار نظامي العاطفيّة في المجنون وليلى وخسرو وشيرين ، ونصوص أخرى كانت إذ ذاك محبوبة جدّاً (صورة ٤٤ تحت) . وقد تأثّرت هذه الصور بالفن الصيني وخاصة في وصف المناظر الطبيعيّة الرومانتيّة الخلابة . وقد بعث على الدهشة أن كان هذا الشيء آخر ما سُمع عن مدرسة بغداد في أواخر القرن الرابع عشر .

وقد انتقل من ذلك الحين إلى المراكز التي يرجع إليها التطوّر اللاحق في شيراز وهراة (صورة ٤٥) . وقد اكتسبت عاصمة خراسان أهميّة خاصة بفضل أكاديميتها الخاصة بفن الكتاب والتي أسّسها بايسنقر أحد الأمراء التيموريين وكانت مخصبة في نواح كثيرة . وتغلّبت في فن الخط كتابة فارسيّة جديدة سلسة ابتكرها مير علي وأطلق عليها اسم «نستعليق» . ووجد هذا الخط في سلطان علي بمدينة مشهد خير من يؤديه في أروع مظاهره . وكذلك كان التصوير يطّرد تقدمه سواء من ناحية التأليف أو من ناحية التلوين . وقد كان ممّا يصعّب حلّ مشكلة الصورة على المصورين تصعيباً كبيراً متعمداً ، أن أسطر النص التي كانت تعطى لهم من أوّل الأمر ، تُكتب غالباً بطريقة هوائيّة ، ويراد أن يحتويها المصغر . وكانت مراعاة المطابقة التامة بين الصورة والنص الذي تمثله هو أوّل مطلب جمالي في الكتاب . وهذا المطلب الذي يرمي إلى توحيد تأثير المسطحات والمثال الآتي من شرق آسيا قد صانا فن التصوير الفارسي للكتاب من تعميق مساحة الصور باستخدام المنظر الأفقي كما حدث في الأقطار الغربيّة . وقد تعهدت سمرقند التي كانت تقف في المقدمة إلى جانب هراة ، تصوير مؤلفات العلوم الطبيعيّة قبل كلّ شيء وكما هو ظاهر . أمّا في بخارى فيبدو أن التصوير بالفرشاة في لمسات رقيقة على تعلية طفيفة بالذهب كان محبوباً إذ ذاك . وقد كان لهذا أثر ملحوظ بعد ذلك في مدرستي التصوير الهنديّة والفارسيّة .

السجاد والأقمشة :

كانت الحاجة إلى السجاد في العصر المغولي تسود في أغلب الظن في مبدإ الأمر وبدرجة كبيرة بما كانت تنتجه هذه القبيلة أو تلك بنفسها . وليس بأيدينا على الأقل دليل على أن صناعة أهليّة للسجاد ازدهرت في العهد المولاكي. ويلوح أن هذه الصناعة امتدّت إذ ذاك أيضاً إلى مرتفعات أرمينيا ومنطقة القوقاز في آسيا الصغرى حيث كان التطوّر الذي أحدثه السلجوقيون مستمرّاً . ونحن نعد منطقة القوقاز موطناً لعدد من أعمال العقد يثبت دخول موضوعات الحيوان المغوليّة فيها انتماؤها إلى الفترة التي نتناولها هنا . وأقدم مثال من هذا النوع يبدي في مجالين – وفي ستة في الأصل – موضوع التنين مكرّراً يقاتل العنقاء ، منقولاً إلى لغة العقد الخشنة ، نامياً رابياً ، وذلك في ألوان قليلة صارخة (صورة ٤٢ يمين) . ومثل هذا النموذج منقول على لوحة إيطاليّة صُورت حوالي سنة ١٤٤٠ م . هذا إلى صور من مدرستي التصوير بفلورنسا وسينا تسمح لنا بأن نثبت أن بعض أنواع السجاد القوقازي والأناضولي المزدان بصور الحيوان والذي لم تُحفظ أصوله ، صُدّر إلى إيطاليا في القرن الرابع عشر .

وفي مجموعة يرجع تاريخها إلى القرن الخامس عشر ما زالت محفوظة في عدّة نسخ ، وقد تطوّر عنها فيما بعد ما يسمّى بسجاد كوبا ، تصاوير تمثل التنين وأزواجاً من الحيوانات الخرافيّة الأخرى لم تعد تُعرف في العادة ، تشتمل صفوفاً من المراوح النخيليّة وأشكال النباتات الأخرى تغطي رقعتها وتوحي في جلاء بما تلا من صبغ الزخرفة الحيوانيّة بالصبغة النباتيّة . وهذه القطع المنسقة في اتجاه طولي والتي تبدي حواشي ضيقة ، تُعد من الوجهة الفنية خطوة كبيرة إلى الأمام ، وذلك لما حفلت به من شتى الأشكال والألوان .

وقد لبثت طويلاً تُنسب إلى أرمينيا ، وإن كان الثابت المؤكد أنّها صناعة قوقازيّة ولو أنّه لم يثبت بعد أنّها من صنع العقادين . وفي فارس نفسها كانت تُصنع سجاجيد زخرفيّة مزدانة بالدلايات منذ القرن الخامس عشر ، كما يصحّ أن نستخلص من ورودها في المصغرات التيموريّة . وفي بعض القطع المحفوظة المزدانة بالعرانيس الصلبة تصل قطعة أو أخرى إلى مستوى رفيع ، بيد أن النوع لم يبلغ درجة النضج إلاّ في العهد التالي .

ولم يحتج الأمر إلى إجراءات خاصة من الفاتحين المغول لنشر نماذج الحرير الصيني في الشرق الأدنى . ذلك أنّها كثيراً ما وجدت طريقها إلى هذه المنطقة في عهد السلام منذ العصر القديم المتأخر ، على أن التخصيب كان في هذه الفترة مستمرّاً بصورة بيّنة . وقد لازمته أيضاً وقبل كلّ شيء زيادة في الأداء الفني فصُنع في المحل الأوّل الديباج المقصب على غرار الصناعة الصينيّة ، فما إن احتلّ المرتبة الأولى في الإنتاج حتّى ظهرت حركة موازية في المصانع الغربيّة وفي مقدّمتها لوكا . وفي تركستان ظهرت في أغلب الظن في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الأقمشة الفاخرة التي كانت تطرى بوصفها « أقمشة تتريّة » وهي في بعض كنوزنا بوصفها أردية قداس .

وقد عُثر أيضاً أخيراً على أمثالها في قبور سكاليجر في فيرونا وفيها ترى بعض صور الحيوان الخرافيّة المعروفة في شرق آسيا موزعة على مناطق مفردة ، مطابقة تقريباً للفكرة الأصليّة ، بيد أنّه إلى جانبها بعض موضوعات زخرفيّة ذات صياغة إسلاميّة صريحة ، هذا عدا بعض نقوش كتابيّة عربيّة وتوقيعات أحياناً .

ثمّ جاء العهد التيموري لفارس بديباج مقصب وآخر موشى بالفضة كريعان جديد لصناعة النسيج . وفي هذا الديباج صفوف من صور حيوان شرق آسيا ، إمّا فرادى على أرضيّة من العرانيس ، وإمّا أزواجاً منظمة تنظيماً بيضاويّاً مدبباً تبدو أوّل الأمر تلميحاً خفيفاً ، ثمّ تظل تظهر تدريجاً

لتصبح نموذجاً لتطوّر تال . ولا يُعرف على التحقيق بعد أين كانت المراكز التي نشأت فيها هذه المنسوجات ، لكن المهم أن روحاً جديدة سرت في المصانع الإيرانيّة عن طريق رسوم وحيد القرن والعنقاء وزهرة اللوتس مع أشكال كثيرة أخرى .

الأدوات الفارسيّة المغوليّة :

لقد أشرنا من قبل إلى أن مدرسة الموصل زودت بغداد وفارس أيضاً بشتلاتها ، لكنّا نجد في العصر الخاني تراخياً في الدقائق الفنيّة على الرغم من بثّ حياة جديدة أحست في الحال هنا أيضاً . فقد غدا جسم الآنية غليظاً كثيفاً مغطى بالنقوش المحفورة على صورة مضطربة ، وأصبح التكفيت إمّا عابراً وإمّا معدوماً كليّة . ويكاد العهد التيموري بأكمله لم يزودنا بأمثلة يُعتدّ بها فيما يتعلّق بالأدوات البرونزيّة ، على حين رفع التكفيت على الحديد والصلب صناعة الأسلحة إلى القمّة ، الأمر الذي أصاب فيه بعض التحوّل عمليّة التكفيت التي كانت مألوفة إلى ذلك الحين . وقد ظهرت إذ ذاك الخوذة الواسعة المخرزة الجرسيّة الشكل التي كانت تُلبس فوق العمامة ، وبها فتحتان في موضع العينين ، وجسمها الذي تعلوه نقوش كتابيّة وعرانيس أزهار محلى بما يؤلف طبقات متلاحقة من أسلاك فضيّة دقيقة مطروقة من المعدن (صورة ٤٤ فوق) . وعن هذه الخوذة المغوليّة تطوّرت الخوذة الفارسيّة الصغيرة فيما بعد وكانت أكثر فرطحة ، وكذلك القلنسوة التركية وكانت أميل إلى المخروط . وترد بصفة استثنائيّة خوذات تخفي الوجه كلّه ، يملك منها متحف موسكو الحربي الذي كان يوماً ما ، مثالاً بديعاً . أمّا أسلحة الطعن فلم يكن السيف المقوس وحده هو المألوف كما زعموا ، بل

كانت كذلك السيوف العريضة المستقيمة التي تحمل قبضتها صورة التنين والعنقاء يتقاتلان فوق سطح مزخرف بالعرانيس الورقيّة المتكاتفة المكفتة بالذهب تكفيتاً جميلاً . أمّا التروس والفؤوس فالمظنون أنّه وجدت لها أيضاً أشكال ظلّت فيما بعد ممّا يألفه الفرس والأتراك .

هذا والمفروض بوجه عام أن تخريب الري على يد الفاتحين المغول أخرج هذا المركز الهام من دائرة الإنتاج الإيراني التالي للأدوات الخزفيّة . وليس لدينا في الواقع ما يدلّ على نجاح الجهود التي بذلها هولاكو وخلفاؤه لبعث مصانع جديدة في تلك المنطقة . على أنّه لم يعد في استطاعتنا أن نصل بين القاشاني الفارسي المصنوع في القرنين الثالث عشر والرابع عشر والمحفوظ منه عدد كبير ، وبين الري ، وإن كان هذا القاشاني ينشر العديد من الطرق والأشكال المستنبطة هناك . وقاشان هي الحجّة في ميوليق البريق المعدني الذي ظلّ في موضوعه محافظاً على الطريقة السلجوقيّة في حالات كثيرة وإن عالجها بصورة أخفّ وأرخى ، ثمّ قرّرها — كما هو الشأن في البلاط — بصورة أقوى بالتصاوير البارزة ، ولدينا من منتجات هذه المرحلة أوان براقة ذات لون واحد ، مزخرفة بمناظر بارزة ومبرقشة . وتُعدّ هذه المنتجات ذات روعة زخرفيّة كبيرة ، كما توجد أخرى ذات زخرفة سوداء وطلاء برّاق شفاف في لون الفيروز ، وأخيراً نوع جديد مطليّ باللونين الأزرق والأسود على أرضيّة بيضاء يتبع في موضوعاته طراز العصر قبل كلّ شيء . وتُردُّ هذه المجموعات التي استُعمل فيها الترجيج الرصاصي غالباً كما عرفته الري ، إلى سلطان آباد حيث كشفت حفرياتها عن أمثال هذه القطع ، لكنه يشكّ في أنّها كانت مركزاً للإنتاج ، وهو شك له ما يبرره . ومن الغريب أنّنا نجهل الأواني الخزفيّة في عهد التيموريّين كلّ الجهل . والظاهر أن البلاط الذي كان يستعمل البورسيلين الصيني في الغالب ، لم يهتم بتشجيع هذه الصناعة .

الفن المملوكي

إن شخصيّة صلاح الدين الكردي الأصل الذي علا مقامه في ظلّ ابن زنكي نور الدين ، قد ظهرت فيما خلا انتصاراته الحربيّة ، في الناحية السياسيّة الثقافيّة قبل كلّ شيء حين رد مصر إلى المذهب السني ، وجعل صلتها بالبلدان المجاورة أوثق ممّا كانت قبل هذا الرد . فقد تمّ له القضاء على سلطان الفاطميّين ونفوذهم في مصر سنة ١١٧١ م ، ومد سلطان أسرته المالكة الخاصة به وهي الأسرة الأيوبيّة ، إلى سوريا وجزيرة العرب ، ثمّ قضى في سنة ١١٨٧ م على مملكة أورشليم . وقد شقّ هو وخلفاؤه في غير ناحية ، وفي الفن كذلك ، طرقاً جديدة ، بيد أن سيادتهم لم تدم طويلاً ، وما بقي من مبانيهم من القلّة بحيث لا يسعنا أن ننسب إليهم أكثر من دور الوسيط بين الطراز السلجوقي والطراز المملوكي . وقد عاش الأوّل في سوريا ، كما رأينا من قبل ، في ظلّ صولجانهم ، لم يناهض ميله إلى تصوير الأشخاص على الرغم من عقيدتهم الدينيّة المتشدّدة في الاستقامة .

أمّا الأخير فقد خلقت له في أكثر من ناحية الأسس التي يسرت له التطوّر التام في ظلّ السادة الجدد أوّل ما يسرت ، وهذا أمر لا يرقى إليه الشك . وقد انحدر المماليك من أصل تركماني وكانوا في بداية أمرهم رقيقاً أبيض ، ارتفعوا إلى مرتبة الزعماء المأجورين ، ثمّ انتزعوا السلطة لأنفسهم

لما أن حان وقتهم ، كما فعل الأتابك السلجوقيون ، ثمّ خلفوا بعضهم بعضاً في تبدّل سريع كثيراً ما لازمه العنف ، وانقسموا إلى صفين من الحكام ، الأوّل وهم البحريّة (١٢٥٠ – ١٣٩٠ م) يمكن أن يُعدُّوا أسرة مالكة منسجمة ، بينما ينتمي البرجية الذين بدأوا حكمهم بالسلطان برقوق (١٣٨٢ – ١٥١٧ م) إلى أسر شركسية مختلفة .

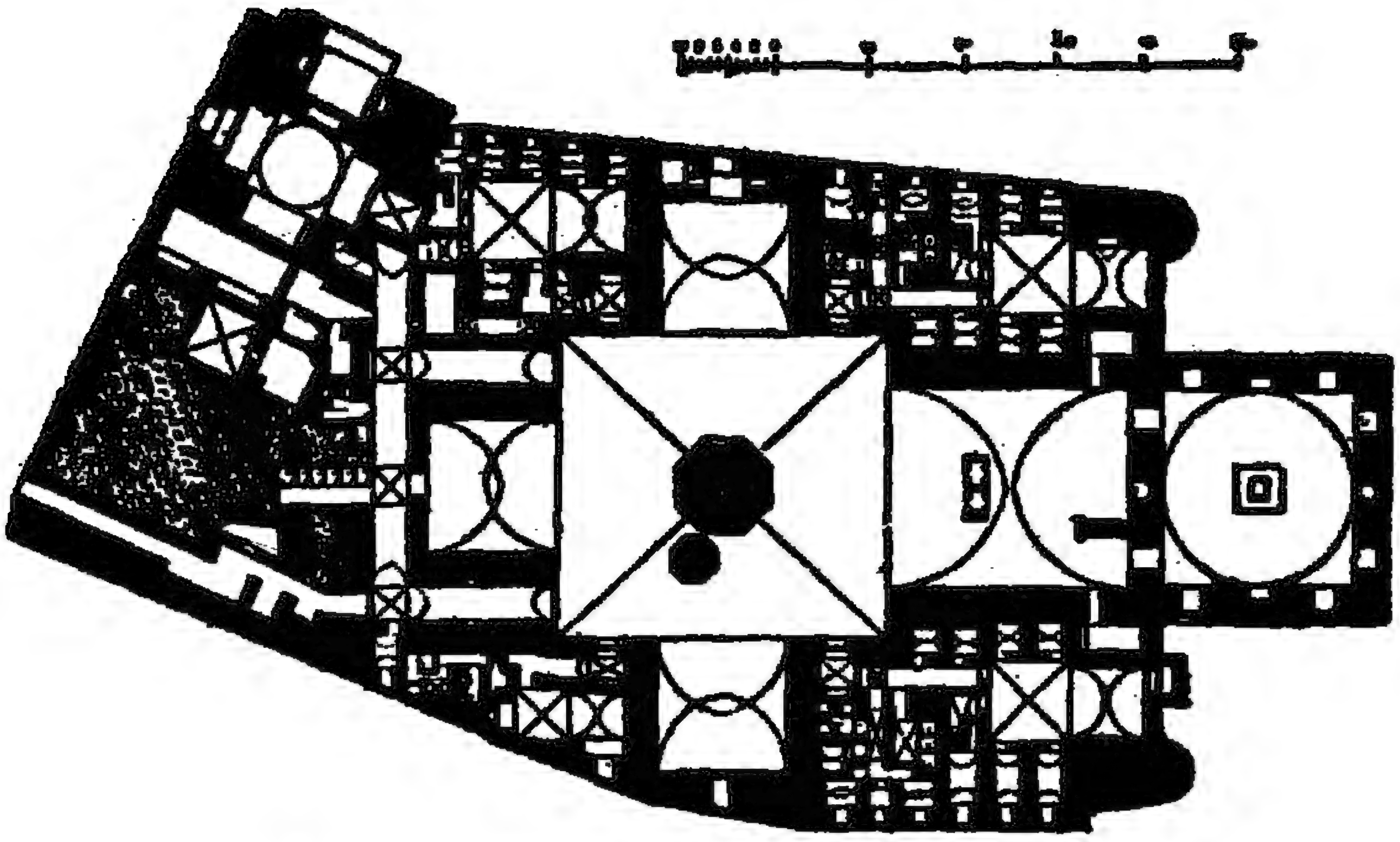
ومع أنّهم في بلادهم الأصليّة لم ينتزعوا السلطة إلاّ ليستمتعوا بها بعدئذ بضع سنوات فحسب ، فإنّهم في مصر أبقوا البلاد في مستوى ثقافي رفيع ، ووجدوا إلى جانب انشغالهم بحروبهم مع الصليبيّين وتسويتهم الحساب معهم بصفة نهائيّة ، ومحاربتهم للمغول الذين أنقذت مقاومتهم إياهم ، مقاومة تتسم بالبطولة ، أرض النيل مرّتين من غزوهم – وجدوا إلى جانب هذا كلّه من وقتهم ما يسمح لهم بتزيين العاصمة بالعمائر والأخذ بيد نقاباتهم يقودونها إلى أعمال بهرت العالم طُرّاً . وقد زاول العباسيون الذين طُردوا من بغداد خلافتهم الصورية ، وقد باتت مجرد شيء رسمي – تحت حماية بلاط القاهرة ، وكان الحكام الحقيقيون يرمون بطبيعة الحال من وراء صبرهم عليها إلى أن ترتفع مكانتهم ويزيد اعتبارهم .

وللفترة المملوكيّة أهميّة خاصة في محيط تطوّر الفن الإسلامي إذ أدخلت بلاد النيل في دائرة الأشكال التركيّة . وهو عمل ترتبت عليه انقلابات جوهريّة . وسنرى بلا ريب فيما يلي أن القاهرة لم ترمِ بنفسها في أحضان الفنون التركيّة من دون روية أو تفكير ، بل إنّها أخذت عنها بعض انطباعات في البناء والزخرفة ومزجتها بتقاليد فاطميّة أصيلة ، كما أنّها لم تنفِ التأثر بالحوافز المغربيّة والغربيّة ، وبذا وجدت مصيرها الحقيقي في أن تصبح مركزاً لتقبُّل الأفكار الأجنبيّة في فن العمارة والملاءمة بين هذه الأفكار ومركزها الثقافي .

الأبنية الدينيّة المملوكيّة :

لما عرفت مصر طراز المدرسة المقسمة إلى أربعة أقسام بعد إذ دخل إليها من سوريا في عهد صلاح الدين ، كما عرفت طراز الأضرحة ذات القباب من غرب تركستان عن طريق المماليك ، انتفعت بكلّ من هذين الطرازين في تصميم المساجد من دون أن تعدل عن المنهج القديم الخاص بالجامع ذي السنائد كلّ العدول . وهو منهج لا يزال بادياً على سبيل المثال في جامع الظاهر بيبرس (١٢٦٠ — ١٢٧٧ م) وهو مربع ذو ثلاثة أبواب بارزة في ثلاث جهات يؤكد فيه الرواق الأوسط من جهة القبلة بأشياء منها قبة أمام المحراب . وكذلك جامع الناصر في القلعة (١٣١٨ م)، والجامع الأصغر ، جامع السلطان المؤيد (١٤١٦ — ١٤١٩ م) يدخلان في هذا المنهج ، وفي كلّ جانب من جوانب الإيوان الكبير في الجامع الأخير مدفن هو إيوان مبني على شكل قاعة ذات أعمدة . وحينما شاع استعمال تصميم المدرسة وسع المبنى طبقاً لذلك بحيث أمكن استعماله مسجداً ومدرسة في آن واحد . وما زال في الواقع بعض هذه الأبنية يتخذ هاتين الصفتين . وينطبق هذا قبل كلّ شيء على جوامع الأضرحة التي دُفن فيها مؤسّسوها ، والتي اتخذت غالباً صفة المدرسة أو الدير بصورة جليّة . ويلاحظ في هذه الأبنية ، أنّه مراعاة لإيوان القبلة الرئيسي والبهو الممتد أمامها ، ضُيق الإيوانان الآخران في الغالب إلى فجوات حنايا . وفي عهد المماليك الشراكسة أُوجد في القرن الخامس عشر طراز جديد للجامع صغير الحجم بحذف الصحن المكشوف .

وقد تخرّبت أكثر الأبنية التي شيدت لتكون مدارس تشتمل في نفس الوقت على مدافن . وعلى كلّ فإن المدرسة لم تكن هنا قط كما كانت في إيران ، في الوسط وفي المركز ، بل كان فيها دائماً إيوان أكبر من الآخرين .



رسم ١٦ – تصميم لمدرسة السلطان حسن في القاهرة

وقد صُمّمت مدرسة السلطان حسن (١٣٥٦ – ١٣٦٢ م) الموسومة بسمة المدرسة الضريحيّة تصميماً تذكاريّاً جدّاً على مساحة قدرها ثمانية آلاف متر مربع تقريباً ، على هيئة صليب لاتيني ، تملأ أركانها مجموعات مبان خُصصت لتدريس المذاهب السنيّة الأربعة . ويشتمل كلّ من هذه البنايات على صحن صغير وقاعة للدرس وغرف من عدّة طبقات ، ويقع الضريح في اتجاه القبلة مكوّناً امتداداً لإحدى أذرع الصليب (رسم ١٦) . وليس في مباني هذه الأضرحة ما يميز بعضها من بعض ، فخطوطها الرئيسيّة واحدة تقريباً ومع كثرة عددها لم يطرأ عليها في وقت تال على الأخص تغيير يُذكر . وبعض هذه الأضرحة مثل ضريح الإمام الشافعي (١٢١١ م) يرجع إلى العهد الأيوبي . وليس ثمة شك في أن الأسلوب الجديد للبناء يرجع أصله إلى تركستان ، لكن تطوّره استمرّ في اتجاه معين ، فاتخذت القبة شكل الخوذة فقامت على قاعدة مضلّعة أو مستديرة مكونة في الغالب من مقرنصات مصحوبة بمثلثات كرويّة من دون نبو عن المبنى السفلي . والقاهرة حافلة

بمجموعة من أمثال هذه المباني التذكاريّة ، تُعد بحقّ أروع مدينة أموات في العالم ، ألا وهي قبور الخلفاء الممتدة في الصحراء شرقي المدينة (صورة ٤٧) . على أن ما يرجع منها إلى عهد المماليك البحريّة لم يبقَ منه إلاّ القليل النادر . أمّا البقيّة فالشبه بينها مدهش ، وفيها بعض قبور مزدوجة بقبتين يصل بينهما إيوان معقود كضريح سنجر الجاولي على سبيل المثال .

ويمكن إرجاع شكل مبنى الخانقاه أيضاً إلى صلاح الدين فهو مؤسّس على غرار الدير يشتمل على مسجد وقبر وأحياناً على سبيل ومدرسة كتّاب . أمّا بناية بيبرس (١٣١٠ م) فتبدي تصميم مدرسة بغرف حول الصحن و« زاوية » للضريح . وفي هذا النوع نفسه توجد بنايات كبرى مختلفة التصميم أقيمت بمدينة أموات قبور الخلفاء في القرن الخامس عشر . وفي مبنى السلطان برقوق (١٤٠٠ — ١٤١٠ م) لا يضم الإيوانات مكان واحد بل هي فيه عبارة عن أبهاء ذات سنائد بينها صفوف من القباب وضريحان في ركنين ، ويؤلف ضريح السلطان قلاوون وجامعه مع مارستان قلاوون (منذ ١٢٨٤ م) مجموعة فريدة من الأبنية (صورة ٤٦) . والضريح ذو القبة المحمولة على ستة أكتاف وستة أعمدة يربط بعضها ببعض عقود حدويّة ، تقوم الصلة بين بنائه وقبة الصخرة .

وفي سوريا ارتبطت العمائر الدينيّة المملوكيّة بنماذج القاهرة ارتباطاً يكاد يكون وثيقاً . فكذلك هنا زالت الفروق بين المسجد والضريح ، وفي « الترب » شاع كثيراً استعمال القباب المزدوجة التي تفصل بينها حنيـة البوابة .

طراز الواجهات والزخرفة الداخليّة :

لقد ظهر الميل بالفعل إلى تنظيم الواجهات في مصر في العهد الفاطمي كما رأينا ، ثمّ أصبح هذا من مقوّمات الطراز في تشكيل البناء الخارجي ، فأثر على مشكلات الإنشاء إطلاقاً . وقد ساعد على هذا الإنشاء الارتياح إلى المادة الحجريّة التي كانت تُنشأ الأبنية الدينيّة منها وحدها تقريباً ، كما ساعد عليه ما كان في النية من تعهد المؤثرات التصويريّة . وكان الخط الأفقي يؤكد بتناوب الصفوف الحجريّة الصفراء والحمراء الداكنة . وكانت الأخيرة منها توضع فيما تلا من الزمان وحدها في أغلب الأحيان (مثل نموذج رقعة الشطرنج في مبنى قلاوون وصورة ٤٦) . وكان اختلاف المادة خليقاً أن يؤدي في سقائف الأبواب والنوافذ إلى تسنين زخرفي عامر بالفن . وكان التنظيم نفسه يتمّ بفجوات عالية غير عميقة مدببة العقد منتهية في الرأس بكورنيش في المقرنصات ومحتوية على طاقات مفرغة (مستقيمة أو مدببة التقويس أو ثلاثيّة على شكل الفصوص الثلاثة) ثمّ يختم جسم البناء بتتويجة من الشرف في العادة . وأحياناً كانت العقود المدببة تتخذ أشكالاً مقتبسة من الغرب — كما هو الشأن في مبنى قلاوون — متأثرة بالطراز الغوطي الذي لا شكّ أنّه دخل فلسطين عن طريق الصليبيّين . ولكي يكون التنظيم العمودي أقوى تأثيراً كانت فجوة الباب الضيقة العالية تُجعل في إحدى زوايا الواجهة بدلاً من جعلها في الوسط مع أسكفة مرتفعة ومطلع مدرج . وكان يفضل لختام الفجوة أن يعلوها العقد العالي الثلاثي الفصوص الذي ترتفع من خلفه قبوة المقرنصات على نحو ما عرفناه في قونية من قبل ، كما يمكن بوجه عام أن يكون طراز الواجهات في أبنية القاهرة قد تأثر بالحوافز السلجوقية الصادرة عن آسيا الصغرى . وغالباً ما كانت الأبنية ذات نوافذ بعضها فوق بعض طبقات متعدّدة ، ومقاصير

في الزوايا أحياناً . وكان من العوامل المهمة في نشدان روعة التأثير إدماج المآذن في الواجهات بحيث لا يكون لها وهي قائمة على إحدى الزوايا أو كلتا الزاويتين قاعدة خاصة بها ، بل تشيد فوق كورنيش البناء . وقد كانت المآذن في تشييدها المقرر لطابع مدينة القاهرة من ذلك الحين مشكلة في مبدإ الأمر على هيئة مربع ثمّ على هيئة مثمن ، وبعد ذلك على شكل مستدير (صورة ٢٠ فوق) ، لكنها لم تتلقّ إلاّ في هذه الفترة ما بثّ فيها من روح مميز ألا وهو الحنايا والدهاليز المقرنصة ، وقد نشأ عن تنفيذ هده الموضوعات ، وكان غالباً تنفيذاً بديعاً ، وكذلك عن التبديل بالحليات الهندسيّة ، متنوعات متعدّدة لزمها إلى نهاية الفترة فهم جلي للنسب الجميلة والتنظيم العضوي .

وعلى عكس المآذن الخفيفة التي لم يبالغ قطّ في ارتفاعها كانت القباب الرابية ممّا ساعد على تدريج الصورة الظلية لدور العبادة بما يجعلها أوقع في النفس . ولاستهداف التأثير الخارجي دلالته في هذا ، فهو الذي دعا إلى جعل القبة مقوّسة وجيهة ، لا بناؤها الداخلي الأقرب إلى البساطة والتواضع . وممّا يخدم هذا الغرض أيضاً التعزيز بالأخاديد العمودية أو الخطوط الأفقيّة المتعرّجة أو الزخرفة الحجريّة الغنيّة في تنظيم نجمي بالأرابسك (على النسق العربي) كما هو الشأن في جامع قايتباي . ولم تكن نيّة المعماريّين في عهد المماليك متجهة بحال من الأحوال إلى العمارة التذكاريّة الفخمة ، ولذا يُستبعد أن يكون خطر لهم إطلاقاً الاقتراب من مشكلة القبّة الهائلة المتسلّطة ، بالتدقيق في مركزة مجموعة المباني ، على الرغم من اهتمام هؤلاء المعماريين الناجح بإنشاء الدلايات . وقد كان البناؤون العثمانيون هم الذين تناولوا تلك المشكلة وحلوها . وقد ظلّ تأليف جوامع الأضرحة الكبرى من مبان مفردة على الرسم وفي التقسيم الظاهري على السواء ، مع وحدة التصميم التامة ، معبراً عنه تعبيراً يجعل المجموع أقرب إلى أن يكون منظراً بديعاً منسجماً

إلى ذلك دائماً .

وقد كانت الدلايات فيما يتعلّق بالزخرفة الداخليّة شائعة الاستعمال بخاصة في رقاب القباب ، وذات أهميّة معماريّة . كما كانت تغشية الحيطان ببلاطات من المرمر ، وحائط المحراب خاصة ، بفسيفساء الحجر أمراً مألوفاً . وكان المحراب في عهد الفاطميّين يُصنع من الجص أو الخشب ، لكنّه في عهد المماليك لم يعد يُصنع من ذلك إذ باتت له وظيفة عضويّة ، وأصبح له بعقده المستدير أو المدبّب وإطاره المستطيل جهاز غني من فسيفساء الرخام لا يبدي نماذج هندسيّة فحسب ، بل كذلك نماذج مقوّسة دقيقة الصنع (صورة ٤٨) . ويبدي المحراب أحياناً — كما هو الشأن في مبنى قلاوون — سقائف ذات عقود مستديرة يحتمل أن تكون مأخوذة عن الأبنية الرومانيّة في توسكانا . كذلك كان المنبر يفضَّل صنعه آنئذ من الرخام ، مرتبطاً بالبناء ارتباطاً وثيقاً .

وكان للإيوانات ذات السقوف المسطحة عوارض مذهبة مزخرفة بالعرانيس. ويصادف هنا كما في القباب أحياناً أفاريز من الجص المنقوش بالكتابة الزخرفيّة والزخارف الفنيّة . كما أن النقوش البارزة على الرخام كانت تُستعمل أيضاً لنفس الغرض ، في حين لم تكن التغشية بالخزف كما عُرفت في إيران وآسيا الصغرى مألوفة ، وكانت الأبواب تحلى بصفائح من البرونز اتّبع في تركيبها طراز الصناديق والأحقاق الصغيرة المستعمل في زخرفة الخشب . أمّا النوافذ الجصية المكعبة التي كانت معروفة في العهد الفاطمي ، وكانت مزودة بالزجاج الملوّن « القمريات » ، فقد زاد هذا العهد في أشكالها ونوّع في تصميمها . وقد كانت كالزجاج المصوّر في الغرب تلطف من ضوء النهار الذي كان بدونها ينفذ ساطعاً جداً من ذلك العدد المتزايد من فتحات النور .

العمارة المدنية :

كان السلطان صلاح الدين قد أعدّ مشروعاً جديا لتحصين القاهرة من المحقّق أنّه لم ينفذ منه سوى جانب فقط . فالقلعة المرتفعة التي هي في جوهرها من صنعه ، كانت النية تتجه إلى إدماجها في سور المدينة وخلق نظام كامل من الحصون بذلك ، ذي أبراج نصف دائريّة بدلاً من الأبراج الركنيّة التي ترجع إلى العهد الفاطمي ، ومداخل أبواب متقطعة في زوايا قائمة . وجاء المماليك فلم يزيدوا على ذلك شيئاً جديداً .

وقد كان ما يزال في مقرّ الأيوبيّين في القاهرة في عهد الحملة الفرنسيّة بقايا قائمة أجري مسحها يومئذ ، ومن بينها قاعة استقبال تحفّ بها أروقة من الأعمدة وتغطيها قبة ترتفع فوق وصلات ضخمة من المقرنصات . أمّا قصور المماليك فلم يبقَ منها إلاّ دار بشتاك (١٣٣٩ م) وقصر قايتباي الذي أقيم بنسب متواضعة . وقد كان في نفس الوقت نموذجاً للدور الوجيهة بالقاهرة منذ القرن الخامس عشر . وكانت هذه الدور تحتوي عادة على طبقة عليا تخصّص للحريم وقاعة تطلّ من مقصورة على الفناء الداخلي الذي كانت توجد تحت بجانبه حجرة للاستقبال « المنظرة » . وكانت القاعة منقسمة إلى ثلاثة أقسام ، أوسطها أقلّ انخفاضاً من الإيوانين الجانبيين . وبها الفسقيات والنافورات . وهي في العادة مقبوة تعلوها قبّة تتخلّلها قمريات . والتغشية بالرخام وأشكال العقود والتيجان ممّا يوجد في دور العبادة يوجد هنا أيضاً ، لكن الخشب المحفور المدهون ذا الحشوات كان يلعب في الجهاز الداخلي أكبر من دوره هناك ، كما كان الآجر أكثر استعمالاً في مواد البناء من الحجر . وكانت تنشئة النماذج الهندسيّة من كلّ مظهر ممّا يُرى في فسيفساء الأرضيّة في مصر وسوريا على السواء .

وفي سوريا ، في حلب ودمشق على السواء ، كانت القاعة مألوفة في الدور الخاصة . وهي ترجع بلا ريب إلى تقاليد قديمة ، مقسمة بالمثل إلى ثلاثة أقسام لكنها على شكل T ومجهزة تجهيزاً حافلاً بالكثير من الفسيفساء الحجريّة ومبطنة الحيطان بالخشب . وقد بقيت القاعة شائعة الاستعمال إلى وقت متأخر أيضاً . وترجع أوّل أمثلة محفوظة إلى العهد العثماني بالتأكيد .

وجدير بالملاحظة من ناحية الهندسة المعماريّة في الأبنية المدنيّة غير ما تقدم الخانات أو فنادق القوافل والوكالات . ولا يزال منها في القاهرة بنايتان يرجع تاريخهما إلى عهد قايتباي ، إحداهما ذات باب فخم محلى بالمقرنصات ، والأخرى وقد أنشئت عند باب النصر (١٤٦٨ م) تتألّف من أربع طبقات ، ولها فناء داخلي كبير وواجهة رائعة . وتوجد كذلك أمثلة أخرى محفوظة في دلتا النيل وفي سوريا . ومن هذه الأمثلة الأخيرة خان الوزير الفخم في حلب ، وهو لم يبنَ إلاّ أخيراً ، لكنه ما يزال على صورة مملوكيّة دقيقة ، ذا تفاصيل أخّاذة .

وممّا يقرر صورة القاهرة وشوارعها في النفس إلى يومنا هذا ، المشربيات وهي تكعيبات خشبيّة ذات زوايا ، مركبة في الطبقات العليا الخارجية . وتستحقّ أمثلة قديمة منها ، أحياناً بوصفها من أعمال الخراطة الجديرة بالملاحظة ، نفس الالتفات الذي تستحقه أعمال « الأويمة » المحفورة في الركائز التي ترتكز عليها .

الكتابة التذكاريّة والرنوك والحلية :

إن العهد الجديد يعني بالذات انقلاباً بالنسبة للزخرفة الكتابيّة . وحقّاً أن الكتابة الظريفة المائلة ظلّت تُستعمل طبقاً لأصول الخط الكوفي الفاطمي

وتؤدي أحياناً إلى أشكال غنيّة شبيهة بما كان في فارس وإسبانيا ، بيد أن الخط النسخ المستدير الذي أدخله الأيوبيون في صورة قاصرة في الجوهر على مصر وسوريا تتميّز بحجم عال بشكل ملحوظ ، هو الذي يعطي الكتابة التذكاريّة المملوكيّة « اللحن المميز » . وهذا التنويع الذي يحدث كالكوفي تأثيراً قويّاً نجده في النقوش الكتابيّة في العمائر كما نجده في الحِكم المنقوشة على الأدوات . وهو يتسلط عادة في هذه على كلّ ما عداه من عناصر الزخرفة .

وكان قطع إفريز الكتابة بأشكال مستديرة أو بيضاوية مستحبّاً . والمراد هنا الرنوك « الناطقة » لأفراد من رجال البلاط (كالساقي وأمين السر والجوكندار وحامل السيف وخازن الثياب ورئيس لاعبي الشطرنج وقائد الرماة وغيرهم) . وكانت هذه الرنوك مطلوبة بصفة عامة في العهد الأيوبي وبعده في العهد المملوكي . ويصحّ في بعض حالات فرديّة أن تكون هذه الرنوك قد اكتسبت بوراثة الوظائف أهميّة رنوك الأسر . وعلى كلّ فإن المرء ليتبين من مشاهدتها دون تردّد أنّها من منتجات الفن (صورة ٤٩ يمين) .

وإلى جانب هذين العنصرين كان للحلية الهندسيّة والنباتيّة ، إلى ذلك الحين ، نصيب جوهري في تزيين الأشياء . فقد كانت تُبتكر هنا أيضاً نماذج جديدة تبدو مرتبطة بالدلايات والورود والخراطيش أو تغطي الرقعة بأشرطة متتابعة . ويضاف إلى تشكيلات الأرابسك والمراوح النخيليّة أزهار أكثر تحويراً عن الطبيعة ، وبعضها تحت تأثير المغول (كزهرة اللوتس وغيرها) بينما تزداد الموضوعات الحيّة ، حتّى مواكب الحيوان التي تصور للتحلية ، بعداً على مرّ الأيّام عن الرأي السني المتشدّد .

أدوات المساجد المملوكية :

لعلّ الحاجة إلى الأثاث الفاخر في المساجد والمدارس والأضرحة لم تؤثر على الشكل العام لطراز الأدوات ، في أيّة فترة من فترات الفن الإسلامي ، هذا التأثير القوي الذي كان لها عليه في الفترة المملوكية بالذات . فالرجوع إلى المذهب السني الحنيف والانصراف نهائيّاً عن الزخرفة بصور الأحياء والوعي بأنّه في الاستطاعة خلق أعمال متقنة في نطاق القيود المفروضة طوعاً ، كلّ هذا كان خليقاً أن يحثّ أصدقاء الفن على التبرع بالغالي ، وأن يحفز الصناع إلى تأدية أعمال رائعة .

وقد كان المنبر أهمّ قطعة من الأثاث وُجدت لها على الرغم من شكلها الثابت حلول جديدة جديرة بالالتفات من حيث الصناعة والحلية . فقد أوجد اليوم أيضاً تجديدات في شغل « الأويمة » نفذت بعد ذلك شيئاً فشيئاً إلى الأبواب والسقوف والشماسات . وكانت القاعدة أن يكون هناك حشوات موزعة على مناطق غير منتظمة ، كبرى وصغرى ، محفورة حفراً زخرفيّاً ، ومصنوعة من الخشب المماثل أو الغريب أو من العظم أو العاج . وقد تطوّر هذا فيما بعد إلى التطعيم البحت بمواد شديدة الاختلاف كثيرة التنوّع . وقد أفضى هذا التطعيم في القرن الرابع عشر إلى صنع المناضد المسدسة أو الكراسي التي كانت توضع عليها الشمعدانات والصناديق المستطيلة ذات السطح التي كانت تحفظ فيها المصاحف . وكثيراً ما كانت هذه الأشياء تُصنع من البرونز . وهنا دخلت عليها صناعة التكفيت التي دخلت مصر أيضاً من العراق في القرن الثالث عشر . ونحن نعرف معلّمين من الموصل وبغداد نزلوا إذ ذاك بالقاهرة فسرعان ما انتشرت العمليّة الجديدة — عملية التكفيت بالذهب والفضة — في جميع مصانع المدينة . ومن أبدع أمثلة هذه الصناعة كرسي السلطان قلاوون وكرسي السلطان الناصر

(١٣٢٧ م) الموجودان في المتحف الإسلامي (صورة ٥٠)، وكذلك حُفظت بضعة صناديق كبيرة لحفظ المصاحف. وهناك أداة هامّة من أدوات المساجد تأتي فيما خلا ذلك وهي الشمعدانات التي جرت العادة بأن يوضع اثنان فخمان منها على جانبي المحراب. وكثيراً ما كانت هذه الشمعدانات حافلة بالحلية. أمّا المصابيح المعلقة التي شاع منها إذ ذاك ذو الحوافي، وكان غالباً ما يضيق كلّما ارتفع وتعلوه قبّة، فلم تكن في العادة تكفت بل تحفر فحسب، وتخرم أمكنة فيها بالكتابة والزخارف. وكان يحتاج إلى الأباريق للوضوء قبل الصلاة، وكان صنعها متواضعاً، على حين كان يستحب نحت أحواض للوضوء وأوعية للماء ذات حوامل من الرخام وتحليتها بالأرابسك والنقوش الكتابيّة (صورة ٤٩ شمال).

وتبهر بعد ذلك تلك القناديل الثمينة التي كان السلاطين والأمراء المماليك يهدونها إلى بيوت الله بالقاهرة وكانت تُصنع من الزجاج المذهب المموه بالميناء كما كان الشأن في آنية الشراب في المصانع السوريّة وخاصة في حلب. وقد تنوّعت قليلاً في الزهريّة ذات البطن والرقبة الواسعة والحلقات الزجاجيّة التي تنفذ منها سلاسل تتدلّى بها من السقف. وكانت هذه الزهريّة ممشوقة تارة مدموجة أخرى. أمّا الضوء فكان ينبعث من مشكاة على شكل قمع مليئة بالزيت، وتتناول الزخرفة جامات رنوك وحلية مختلفة الأساليب والتفاصيل كما هي الحال في غير ذلك من منتجات هذه الفترة، اللهمّ إلاّ النقوش الكتابيّة كالآيات والأدعية للسلطان الحاكم ومدائح المهدي الرفيع الشأن (صورة ٤٩ يمين). ويلاحظ أن الحلية النباتيّة في القطع الخاصة بعهود تالية أصبحت الغالبة. كما صارت أخيراً تغطي جسم الزجاج في كثافة تكاد تحجبه كلّه.

وكانت النسخ الفاخرة من المصاحف المكتوبة بأقلام مشاهير الخطاطين

في مقدمة هدايا المتدينّين بطبيعة الحال . وقد خرّجت القاهرة حينذاك خطاطين عالميّين بارعين في الخط « الثلث » المفضل المشتق من الخط النسخ . وكان الزخرفيون المعهود إليهم في رسم صفحات العنوان ورؤوس السور ودلايات الهوامش وتذهيبها يجيدون ، مع الالتزام الدقيق للمنهج ، تنويع الزخرفة التي كان اللونان الأزرق والذهبي هما السائدين فيها . وكان المجلدون فوق ذلك يأتون بالمعجب المطرب من طريقة الضغط التي تميز بها العهد المملوكي (صورة ٥١ فوق) والتي كانت في المرحلة المتأخرة تقوى بدلايات مصحوبة بأشكال أرابسك مقتطعة فوق أرضية من الحرير تضيء خلالها .

الأدوات المنزليّة المملوكيّة :

إن كثيراً من الأدوات التي كانت تُستعمل في بيوت الله ، ولم يكن لها قط أهميّة من ناحية الشعائر الدينيّة ، كان يمكن استعمالها أيضاً في بيوت الأفراد . فممّا لا شكّ فيه أن الكراسي التي كانت تهدى إلى بعض المساجد ، على سبيل المثال ، كانت في مبدإ الأمر تُستخدم في بيوت الوجهاء (لوضع صواني الطعام) وهو ما احتُذي مثاله بعد ذلك أيضاً في مصر وسوريا . وفي الأوعية المرمريّة يتعذّر حزر الغرض منها في الأصل . كذلك يندر أن يُدرك المرء فيما يتعلّق بالشمعدانات ، هل كانت تُستعمل لأغراض دينيّة أو دنيويّة ؟ إذ إن نفس ما ورد فيها من آيات قرآنيّة لا يدلّ على شيء . أمّا الأباريق ذات المقبض المعروفة في بضعة فخمة منها متناسبة ترجع إلى هذه الفترة بالذات فليس شكّ في أنّها كانت تُستعمل على المائدة كالطسوت المكفتة بالفضة ، والسلاطين والصحاف والصواني (صورة ٥١ تحت) ، وقد صُنعت بنفس الصناعة أيضاً أدوات للكتابة وصناديق وعلب خرجت في المحل الأوّل من

مصانع سوريا . وهناك كذلك نشأ شكل المباخر المخرمة المكفتة التي كانت تُستحب في البندقيّة خاصة حيث كانت طائفة كاملة من الصناع الشرقيّين خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر تقوم بصنع الأدوات البرونزيّة all'azzi mina (ومعناها على الطريقة الفارسية) alla damaschina (على الطريقة الدمشقيّة) وتتيح لنا القطع الخزفيّة المعروفة باسم خزف الفسطاط والتي وجدت في أكوام النفاية في « مصر القديمة » أن ننتخب منها بضعة أنواع متينة صُنعت في مصر نفسها بلا ريب . والظاهر أن صنع الأدوات ذات البريق المعدني كان قد توقّف هناك تماماً ، ذلك أن الشظايا التي ترجع إلى مثل هذا الميوليق الفاخر تدلّ على أنّها كانت تُستورد من إسبانيا . وعلى العكس من ذلك نصادف عدداً كبيراً من قواعد الصحاف تحمل توقيعات متعدّدة للخزافين ، تدلّ على أنّه استُقدم إلى هنا خزافون من فارس وسوريا لإحياء صناعة الخزف بها من جديد . وأكثر هذه الآنية من الخزف المزجج بالأبيض الذي تغلب عليه الزخرفة الزرقاء ، وليس فيه تنويع يستحق الذكر من حيث الموضوعات . وأهم بعدئذٍ من ذلك البضاعة المملوكيّة الأصيلة ذات الميناء المذابة ، ويغلب فيها الألوان الصفراء والبنيّة والخضراء ، والزخرفة المحفورة بالنقوش الكتابيّة والرنوك والعرانيس وغيرها من النباتات ، وإلى جانبها أيضاً صور حيوانات وآدميّين (كالفرسان والصيادين) مرسومة رسماً حيّاً . كما توجد هنا وهناك تصاوير حرّة منحوتة . أمّا المصابيح فمتعدّدة الشكل والصناعة ، لكن أغلبها بسيط الميناء .

وليس شك في أن سوريا كانت أكثر من مصر إنتاجاً للمصنوعات الخزفيّة ، وأنّها كانت في العهد المملوكي ما تزال تنتج أنواعاً بديعة من الخزف الفاخر الذي ترتبط فيه تقاليد الفترة السابقة بالفهم الدقيق لمطالب العصر في الزخرفة . وأنسب مكان لوضع هذه الأشياء كان تلك الخزانات

المنشأة في تجاويف حيطان القاعة وفيها صفوف مختلفة في الحجم والشكل من الفتحات التي كانت فيها هذه الأشياء للعرض كلّ لذاته . وما زالت هذه الخزائن موجودة في كثير من الدور القديمة في القاهرة ودمشق حتى الآن .

ويروي رحالة سابقون بما لا يدع مجالاً للشك أنّه في العهد المملوكي التالي كانت تُصنع سجاجيد معقودة لاستعمال البيت في القاهرة . ويصح أن يُعد أكيداً أن ما يسمى بالسجاجيد الدمشقيّة ، وهي التي حملت هذا الاسم في أسواق البندقيّة خطأً في أكبر الظن ، هي نفسها من إنتاج مصر . وقد بقي أكثرها محفوظاً ، ويرجع بعضها إلى القرن الخامس عشر وبعضها إلى أوائل القرن الذي يليه ، ولها دائماً صبغة واحدة لا تتغيّر مؤلّفة من الألوان الثلاثة : الأحمر القرمزي والأزرق الفيروزي والأخضر الزمردي . أمّا في الرسم فتنفرد عن غيرها كلّ الانفراد : وفرة محيرة في الموضوعات الهندسيّة المتبدلة تبدّل المبداع ، الحافلة بالنبات، تغطي المساحة ولا تتباين معها الأشرطة المتشابهة الألوان إلاّ قليلاً . ومادة السجادة من الصوف اللامع إلاّ أن تكون من الحرير ، وهذا بصفة استثنائيّة . ومسطحها إمّا مربع ليتمشى مع أرضية القاعة وإمّا مستطيل . وأجمل مثال لهذا النوع جاء إلى المتحف النمسوي للفنون والصناعات في فينّا من مقتنيات بيت هابسبورغ الأمبراطوري .

وقد حُفظت لنا أمثلة من الأسلحة تكفي لأن نستنتج أنّه قد شاع في الخوذات وغيرها من عدد السلاح نفس طراز التكفيت الذي كان متبعاً في الأدوات البرونزيّة وقد دخل الكثير منها في مجموعات الأسلحة في استانبول . وأجمل ما أخرجت صناعة الأسلحة الإسلاميّة — بحق — بلط القتال المملوكية على الإطلاق ، فهي تنمّ عن الذوق بصورة بيّنة سواء في ذلك مقبض البلطة ونصلها .

الأقمشة والمطرزات :

لم يعد هناك في العهد المملوكي أثر للطراز الذي كان يميز عهد الفاطميّين . وقد ذهبت بذهاب هذا العهد صناعة نسج الكتان الذي كان يوشى بالحرير ، وضاع كلّ أثر لهذه الصناعة . فالعهد الجديد يعني على الأغلب فيما يتعلّق بالمنسوجات تأسيس طراز جديد للحرير قبل كلّ شيء ، وهو ما شجعت عليه المصنوعات الصينيّة في العهد المغولي . فقد كانت العلاقات التجاريّة مع شرق آسيا نشطة . وفي جملة ما نملكه أمثلة من الديباج الذي ثبت أنّه صُنع هناك لبلاط القاهرة (صورة ٥٢) . وقد كان هذا الديباج سبباً لتطوّر صناعة التقصيب في سوريا ، وهي التي يرجع إليها الفضل في مجموعة كاملة من أفخر ثياب القداس بين الكنوز الكنسيّة القديمة . وإذن فمن الواضح أن الأقمشة كانت تلقى في الغرب تقديراً كبيراً . وهي من ناحية الصناعة تتفق في الحياكة البارزة مع ما أداه الفرس في نفس العصر ، وعلى الأخص في القرن الرابع عشر ، على حين تبدي الأشرطة والزخرفة أمارات تدلّ على العهد المملوكي مع اقتباس لا ينكر لنماذج من الشرق الأقصى في رسم الأزهار والحيوان .

ويبدو التأثر بالعنصر الأجنبي أكثر وضوحاً في صناعة الأقمشة الحريريّة التي تُعرف باسم « الكمخة » وكانت تُصنع بمصر نفسها وتصدر إلى أوروبا ، ففي هذه الأقمشة تدلّ تموّجات العرانيس ومراوح اللوتس والجدائل وغيرها دائماً ومكرّراً على أصلها الصيني ، وتوضح من أي طريق دخلت هذه الموضوعات في الصناعة الفنيّة المملوكيّة . ونجد بجانب ذلك أنسجة حريريّة خفيفة كثيرة الألوان محلاة بتصاوير لحيوانات متقابلة داخل أشكال بيضاويّة مدببة وغيرها ، ويُفهم من الكتابة التي عليها أنّها من إنتاج هذه الفترة .

ووجد الكتان مجالاً كبيراً للاستعمال في الثوب ، غير أنه كان يُستحبّ في هذا العهد أن يطرّز بالحرير في غرزة نسج فائقة العناية ، كان يخيل أحياناً أنها تقليد للمنسوجات المصنوعة بالآلة ، وذلك بعد أن كانت غرزة المغراز التي ترسم المحيط ما تزال تُستعمل في العهد الفاطمي. وقد أصبحت للنماذج حاشية أكثر ظهوراً ممّا كانت عليه بحياكة المنسج، وانتقل كثير من الموضوعات التي كانت منتشرة حينذاك إلى الفنون الشعبيّة لدى الأمم السلافية والسكندناوية وبقيت فيها مئات السنين دون أن يطرأ عليها تنوّع كبير ، ولدينا كثير من نماذج الأقمشة ترجع إلى ذلك العهد قد حملت معها إلى أوروبا أسلوب الغرزة المسماة هولبين ، وهي ترسم المحيط بصورة أدقّ ، وإلى هذا الأسلوب يرجع الفضل في طائفة من التطريزات الفائقة الروعة في عصر النهضة . وأخيراً كان طبع الأقمشة بلون واحد في العادة محبوساً على الكتان في عصر المماليك . بل إنّنا لنملك عدداً من عصي الطبع مصنوعة من الخشب ممّا كان يُستعمل لهذا الغرض ويُستخدم بمهارة بلغ منها أن أنشأت رسماً منسجماً جدّاً ظلّ يتتابع طبعه .

الطراز المغربي

انتقلت الزعامة الحضاريّة للأندلس في عهد الأمويّين إلى مراكش في أواخر القرن الحادي عشر ، نتيجة للانقلاب السياسي الذي ساد إسبانيا وشمال إفريقيا تحت حكم المرابطين . وكان للآراء الصوفيّة التي حملها الفرسان النسّاك من أربطتهم الصحراويّة أثر في الحد من الإسراف في الزخرفة ، ، فبدأ في منتصف القرن الثاني عشر طراز جديد أخذ ينمو بتشجيع الحكام البربر من أسرة الموحدين حتّى بلغ قمته خلال القرن الرابع عشر في غرناطة حصن الإسلام الأخير في إسبانيا ، وكانت قصور الحمراء هناك مجالاً لإبراز النشاط الفني الجديد ، كما احتفظت مراكش بالتقاليد الفنيّة لذلك العهد حتّى الآن ، واستطاعت تونس إلى حد ما أن تناهض التأثير التركي والأوروبي الذي بدأ منذ القرن السادس عشر ، ولكن الجزائر لم تستطع مناهضته تحت حكم القراصنة . ثمّ توقّف تطوّر الطراز المغربي تماماً في شمال إفريقيا .

على أن سيادة الاتجاه الفني الجديد على إسبانيا وشمال إفريقيا لم تحل دون ظهور بعض الخصائص الفنيّة المحليّة وتطوّرها إلى حد ما ، فانتشرت بواسطة البنائين والصناع عدّة أشكال جديدة ، وأصبحت غرناطة وفاس تكمل إحداهما الأخرى في القرن الرابع عشر ، كما كانت إشبيلية ومراكش في القرن الثالث عشر ، ورغم أن الهوّة اتّسعت بين المغرب الإسلامي وبقيّة

البلاد الإسلاميّة ، وكانت الاتجاهات الصناعيّة والفنيّة في مصر وفارس نجد تقبُّلاً من الصناع والفنانين المغاربة ، وإن اكتفوا بتحويرها إلى ما يلائم البيئة المحليّة .

العمائر الدينيّة :

أمّا فيما يختص بتخطيط المساجد فقد استمرّ خلال العهد المغربي الجديد في الاتجاه الذي تطوّر إليه في القيروان وقرطبة ، ويتجلّى ذلك في الرسم المغربي المثالي المنفذ في جامع المنصورة ، إذ بقي نظام الصحن بمصلاه المستوي السطح ورواقه الأوسط الممتد إلى المحراب . وبقيت الأروقة الأخرى مرتبطة وعموديّة على جدار القبلة ، مواجهة لحائط المصلى في كلا الاتجاهين أحياناً ، كما في جامع القرويين في فاس ، وظلّت المئذنة في وسط الجهة المقابلة من الصحن ، كما في جامع المنصورة وجامع حسن في الرباط . وأحياناً كانت تحوّل إلى زاوية من زوايا الصحن . وهناك حالة فريدة سابقة في جامع تينمال أقيمت فيها المئذنة بارزة فوق المحراب مباشرة .

وفيما يختص بالأكتاف ، استبدلت بالأعمدة دعامات جانبيّة من الآجر لها حواف . وأُلحقت بها في جامع الكتبية بمراكش أنصاف أعمدة أماميّة ، تتعمّق في وضعها عقود كحدوة الفرس ملساء أو مشرشرة ، منكسرة من فوق (صورة ٥٣ فوق) . وفي عهد الموحدين أضيفت عقود مدببة ذات مظهر جانبي ، وفي عهد الحمراء أضيف إلى الجامع عقد مستدير يرتكز على أعمدة معدلاً بما يناسب هندسة القصور . وكانت العقود تقام في إطار قائم الزوايا . وفي المرحلة التالية كانت تُتخذ من الجص فقط وتُدمج في مثل هذا الإطار للزخرفة وحدها . وأحياناً كانت المنائر في عمائر الآجر تبنى

بالحجر ، بشكل رشيق منظم . واستمرّ شكلها هذا بالمغرب دون تغيير يُذكر ، فهي دائماً قاعدة مربعة ذات إكليل مشرف ، وفوقها بناية صغرى تشبهها وتاج كالذي بقي حتّى الآن بجامع الكتبية بمراكش . أمّا المسطحات فتخترقها نوافذ مفردة أو مزدوجة .

وفي عهد المرابطين نشأت قبّة المحراب فوق قبوات مضلعة من المقرنصات أكثر ممّا بدأت به قرطبة وفي رأسها مصباح . وقد تطوّر قبو الحجرات في قرطبة بعدئذ . وصارت للباب الكبير وظيفة جوهريّة ، وكثرت زخرفته ، وحمي بسطح خشبي بارز يزيد تأثير الواجهة . وكما أدخل صلاح الدين نظام المدرسة في مصر ، أدخله في المغرب والأندلس يعقوب المنصور (١١٨٤ — ١١٩٩) مع عدم تحديد أفكار معماريّة . ولم يتطوّر هذا النوع من الأبنية الدينيّة بالمغرب من حيث الهندسة المعماريّة ، كما أنّه لم يؤثر في تصميم الجوامع ، حتّى في فاس الّتي كثرت فيها تلك المدارس في القرن الرابع عشر خلال حكم بني مرين . وقد روعيت الحاجة العمليّة في هذه المدارس ، فضمت حجرات لسكنى الطلبة وقاعة للدرس كانت تُستعمل للصلاة أيضاً ، كما كان بها صحن مكشوف . وقد أدّى اقتصارهم على المذهب المالكي وحده دون بقيّة المذاهب الأربعة إلى مثل الارتباك الذي حدث في المستنصرية ببغداد نتيجة لمحاولة جمع المذاهب الأربعة تحت سقف واحد ، فاكتفوا بتشييد مبان من طبقتين حول صحن مستطيل تتوسطه نافورة أو حوض ماء . وكانت قاعة الدرس المربعة أو المستطيلة المقسمة بالدعائم تقام على أحد الضلعين الأصغرين مع المحراب . كما كانت بعض المدارس متصلة بالجوامع المجاورة لها ، بينما استقلّت بقيتها وكانت لها مئذنة خاصة . على أنّها جميعاً كانت تمتاز بالعناية بزخرفتها .

أمّا (الزوايا) الّتي كانت تُستعمل للتعليم الديني وممارسة طقوس

الطرق الصوفيّة فكانت تشيد عادة بجانب أضرحة الأولياء . ولا تُعرف مؤسسات قديمة منها كان لها أثر في تاريخ الفن . وأحياناً كانت تجمع بين المدرسة والتكية والضريح ، مثل (الخانقاه) المملوكيّة .

أمّا ضريح الولي نفسه فكان يمتاز بالبياض الناصع في اعاليه ، فيكوّن وسط ظلام الغابات والغياض منظراً طبيعيّاً مألوفاً في شمال إفريقيا . وكانت الأضرحة المقببة تكثر أمام بوابات المدن وفي الجبانات خاصة ، ومع اختلاف أشكالها كانت تحافظ على التناسب إلى حد ما لا يجعلها ذات شأن هندسي يُذكر ، وتوحي تقبيتها البدائيّة بالمحافظة على تقاليد محليّة قديمة . وغالباً كان نصف القبة البسيط يقع فوق قاعة مربعة ، وأحياناً تكون هناك تلبيسة في السطح أو شكل مخروطي تليه طارة متداخلة ، أو تكون القاعدة مفتوحة في عقود حدويّة . وفي بعض المؤسّسات كان يوجد صحن ذو بوائك يمتد أمام الضريح .

وعلى غرار هذا النظام غالباً كانت تشيد أضرحة الحكام مع صبغة تذكاريّة أبرز ، وتطبيق لتطوّر القباب في عمارة المساجد ، ولم تبقَ آثار تستحقّ الذكر من أضرحة ملوك غرناطة ولا قبور بني مرين في ضواحي فاس . وفيما بين القرن السادس عشر والقرن السابع عشر عُثر على منشأة مميزة في مقابر السعديّين بمراكش ، بها مصلى ومقامات . وفي حالات نادرة وُجدت تصميمات لمساجد ضريحيّة كاملة تشبه التي بناها المماليك بالقاهرة ، كما توجد مجموعة من هذه الأبنية في خرائب شيللا إلى جوار الرباط يرجع تأسيسها إلى سنة ١٢٨٦ م ، وتمّ بناؤها سنة ١٣٣٩ م على يد أبي الحسن المريني . وهي تشمل مساحة مستطيلة منعزلة ، وكان بها جامعان لكلّ منهما صحن ومئذنة وحديقة وثلاثة مقامات .

عمارة الحصون :ـ

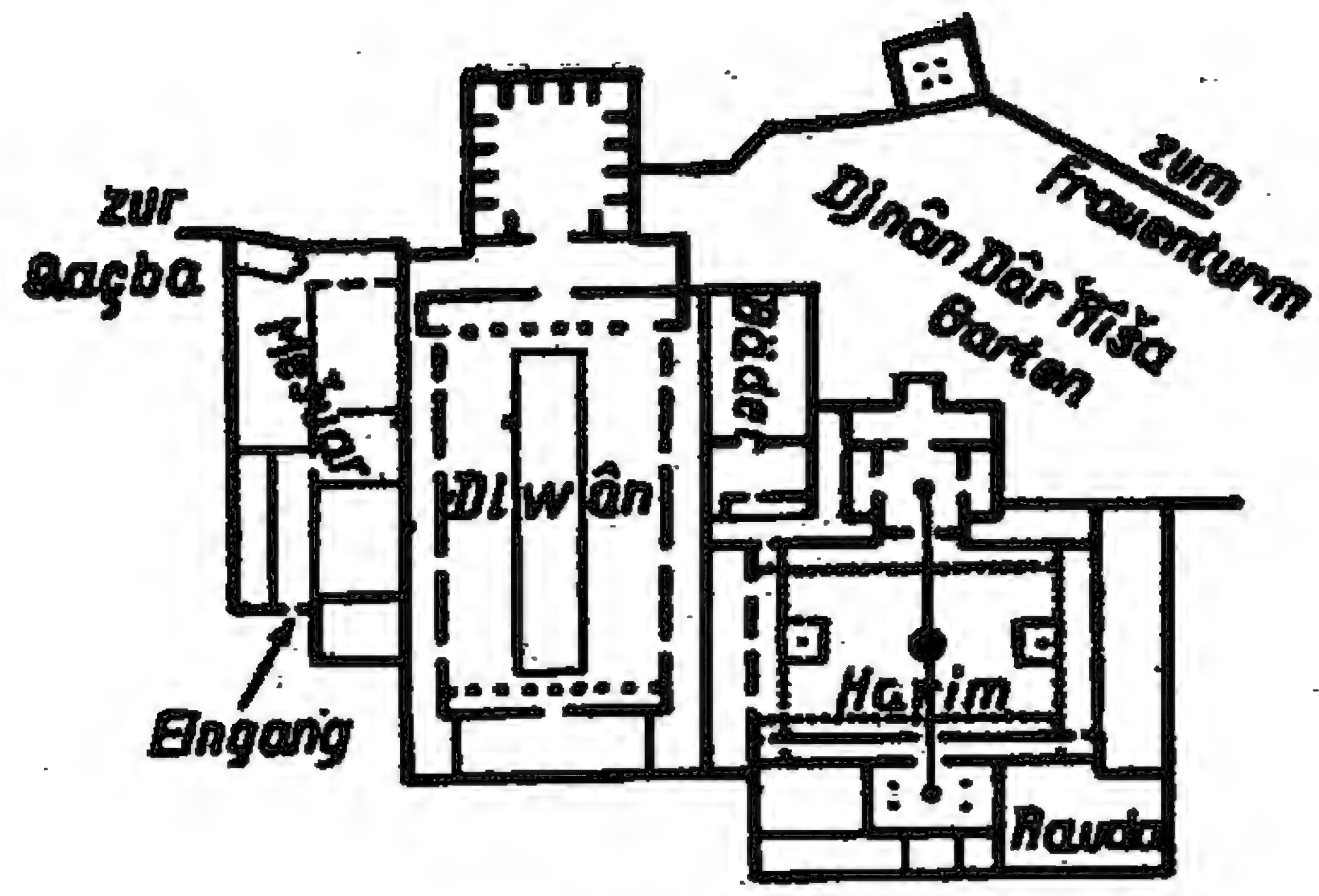
لم يبقَ من الحصون التي شيّدها المرابطون بالمغرب إلاّ قليل ، ولم يكن في بناء أربطتهم الصحراويّة ما يمكن تطبيقه في بناء تلك الحصون في أراض أقسى مناخاً . وفي عهد الموحدين أنشئت أسوار مدن وقلاع (القصبة) طبقاً لاتجاهات فنيّة جديدة ، استمرّ اتباعها طيلة عهدهم ، فحلّ اللبن محل الحجر المنحوت ، والأبراج المضلعة محل المستديرة ، وأصبحت الأبواب أكثر متانة وزخرفة . وأُدخلت على جانبي البناء أبراج أخرى ابتغاء التأثير والروعة مع عناية أكثر بالزخرفة . أمّا العقد فكان دائماً رابياً جدّاً ، وعلى هيئة حدوة الفرس غالباً .

وقد بنيت أسوار مدن تلمسان وفاس القديمة ومراكش في عهد الموحدين . أمّا حصن الرباط فأصله برج طائفي كما يدلّ على ذلك اسمه ، وقد حلّت محلّه قصبة اضاية ، التي زُوّدت ببوّابتين قويّتين بكلّ منهما مجاز مقبو ، وما زالتا في حالة حسنة . أمّا بوابة الشمس في طليطلة فأنشئت في نهاية القرن الحادي عشر ، وجُدّدت تجديداً غير جوهري فيما بعد . وفي إشبيلية حتى الآن جزء من سورها الذي أقيم سنة ١٢٢١ م . وكان يتبعه فيما يظهر برج الذهب المنعزل الآن ويعلوه مبنى صغير من اثني عشر ضلعاً . على أن الحصن الموحدي المحتفظ بهيئته كاملة هو في رأينا قلعة وادي ايره التي تحرس الطريق إلى إشبيلية . وقد أُدخلت عليه تغييرات عدّة في القرن الثالث عشر بعد استيلاء المسيحيّين عليه . ويحيط سوره الرئيسي المرتفع ذو الأبراج القوية بمعقل جبلي ، وأمامه سور أقلّ ارتفاعاً . وإلى هذا العهد نفسه يرجع إتمام بناء «القصبة» ، وقد أُدمجت في القصر الملكي المجاور لها في القرن الرابع عشر .

وترجع أسوار فاس الجديدة وشيللا قرب الرباط بالمغرب إلى عهد بني مرين ، وفي مواجهتها في سلا مرفأ القراصنة وبه حوض للسفن عند مصبّ النهر كانت السفن تغادره إلى البحر من باب المرسى المنيع . وأهمّ الحصون التي شيّدت في ذلك العهد هو رباط محلّة المنصورة (١٢٩٨ — ١٣٠٢) وقد أقيم على أبواب تلمسان لمحاصرتها وإرغامها على الاستسلام ، ويحتوي سوره المنيع على جامع كبير وقصر فخم .

القصور والمرافق العامّة :

لم يشيد المرابطون قصوراً فخمة ، لاتصافهم بالتديّن والديمقراطيّة ، ولذلك كانوا يطلقون على مقرّ حكمهم في مراكش اسم بيت الأمة ، وقد شيدوا كثيراً من الأبنية الدينيّة . وكُشفت أخيراً أجزاء من مقر حكمهم في إشبيلية أمام القصر الحالي « الكازار » . وفي القرن الرابع عشر ، أقيم قصر ملكي هو قصر الحمراء المشهور . وقد بدأ تشييده يوسف الأوّل (١٣٣٣ — ١٣٥٣) ثمّ محمد الخامس (١٣٥٣ — ١٣٩١) . وقد خربت بعض أجزائه في عهدهما أو شُوّهت بأعمال لاحقة . وما زال نظامه حتّى الآن واضحاً في مجموعات ثلاث هي (رسم ١٧) : المشور حيث كان السلطان يتولى الأحكام ويلتقي بالرعايا ، والديوان المخصّص للاستقبالات الرسميّة وفيه قاعة العرش ، والحريم المخصّص لمخادع السلطان . أمّا البناء المنخفض المعروف باسم باتيو دلمكسار Patio del Mexuar فكان يتبعه مجلس للقاضي ومصلى صغير . وكان « حوش الريحان » الكبير مركز المقر الرسمي وبه نافورة وقاعة للسفراء داخل برج قمارش ، ويلحق به صحن السباع بنافورته كمركز للحريم ، وعلى جانبيه كوخان جميلان ، ومن حوله قاعات مقبية



رسم ١٧ – تصميم لقصر الحمراء

وأبهاء مستطيلة . وفي شماله حدائق وحمامات ، وفي شرقه قصور صغرى ومساكن برجيّة منعزلة لأعضاء الأسرة المالكة . وفي الجنوب مدافن الأمراء (الروضة) وجامع القصر ، وهو الآن كنيسة . وقد أزيلت المجموعة الجنوبيّة بحوش الريحان وأقيم مكانها قصر شارل الخامس في القرن السادس عشر .

وإلى الصدفة وحدها يرجع إنشاء كثير من مباني قصر الحمراء ، وليس في المباني المغربيّة رسوم دقيقة كالّتي عُرفت في العصر العباسي ، ولم يُعنَ بمتانة البناء كالعناية بالزخرفة وتوفير وسائل الراحة . وقد تداعت أكثر المباني أو غُيرت بعد قليل نتيجة للارتجال في إقامتها . ولم يبقَ من دور اللهو والترفيه الّتي شيّدها ملوك غرناطة سوى جزء من جنان العريف (حديقة المعماري) الّتي كانت قائمة سنة ١٣١٩ م ، يتوسطها حوض ماء مستطيل ضيق . وقد اتُّبع الاتجاه الفنّي المغربي في بناء الكازار (القصر) الذي بدأ تشييده بطرس العنيد سنة ١٣٦٠ م بمساعدة صنّاع من غرناطة ، واستمرّ هذا الاتجاه في العهود المسيحيّة التالية . وفيه التزام بالتقسيم الثلاثي في قصر الحمراء ، حيث نجد صحن البنات مع قاعة السفراء على غرار الديوان ، وصحن الدمى مع الحجرات الجانبيّة على غرار الحرم (صورة ٥٨) .

ولم يبقَ في مراكش أثر لقصور بني مرين ، سوى موضعي حوضين للماء في خرائب قصر المنصورة ، فيهما مشابه من حوض حوش الريحان بالحمراء . وكانا تابعين لدار الفتح التي شيدها أبو الحسن في الرباط سنة ١٣٤٤ م . وكذلك لم يبقَ أثر للقصور الفخمة التي شيّدها بنو حفص في تونس . أمّا قصر السلطان في فاس فتوجد صورة له في سنة ١٦٦٢ م تبين أن صحن الحريم فيه كان به جوسقان كما في قصر الحمراء ، كما يتوسطه حوض ماء كحوض جنان العريف . ولم يبقَ من قصر « البديع » في مراكش (أواخر القرن السادس عشر) سوى أطلال ، وكان به أحواض ماء وأكواخ مقبية مختلفة . وكذلك الشأن في القصر الفخم الكبير الذي شيّده مولاي إسماعيل في مكناس ، وكان آخر بناء كبير بالمغرب .

وفي الحمامات الباقية بإسبانيا من العصر الأموي ، ثمّ من القرنين الحادي عشر والثاني عشر ، ما يؤكد صلتها بالحمامات الرومانيّة الساخنة ، فالقاعة الكبرى بها تشبه القاعة المخصّصة لخلع الملابس في العهود القديمة ، وكانت تضم إيوانات مرتفعة من حول قبّة قائمة على أعمدة خالية . وكان كلّ من القسم المعتدل والقسم الساخن له قبوات بها فتحات صغيرة لدخول الضوء . كما كانت هناك سبل عامّة للشرب ، ولكن ليس لها قيمة هندسيّة ، وفي مراكش أمثلة منها بها زخرفة فنيّة رفيعة ، واشتهر هناك المارستان الذي بناه يعقوب المنصور لاتساع رقعته وجهازه الفني وصحنه . وقد تخرّب كما تخرّب مبنى مثله أقامه محمّد الخامس في غرناطة وحُوّل فيما بعد إلى دار لسك النقود .

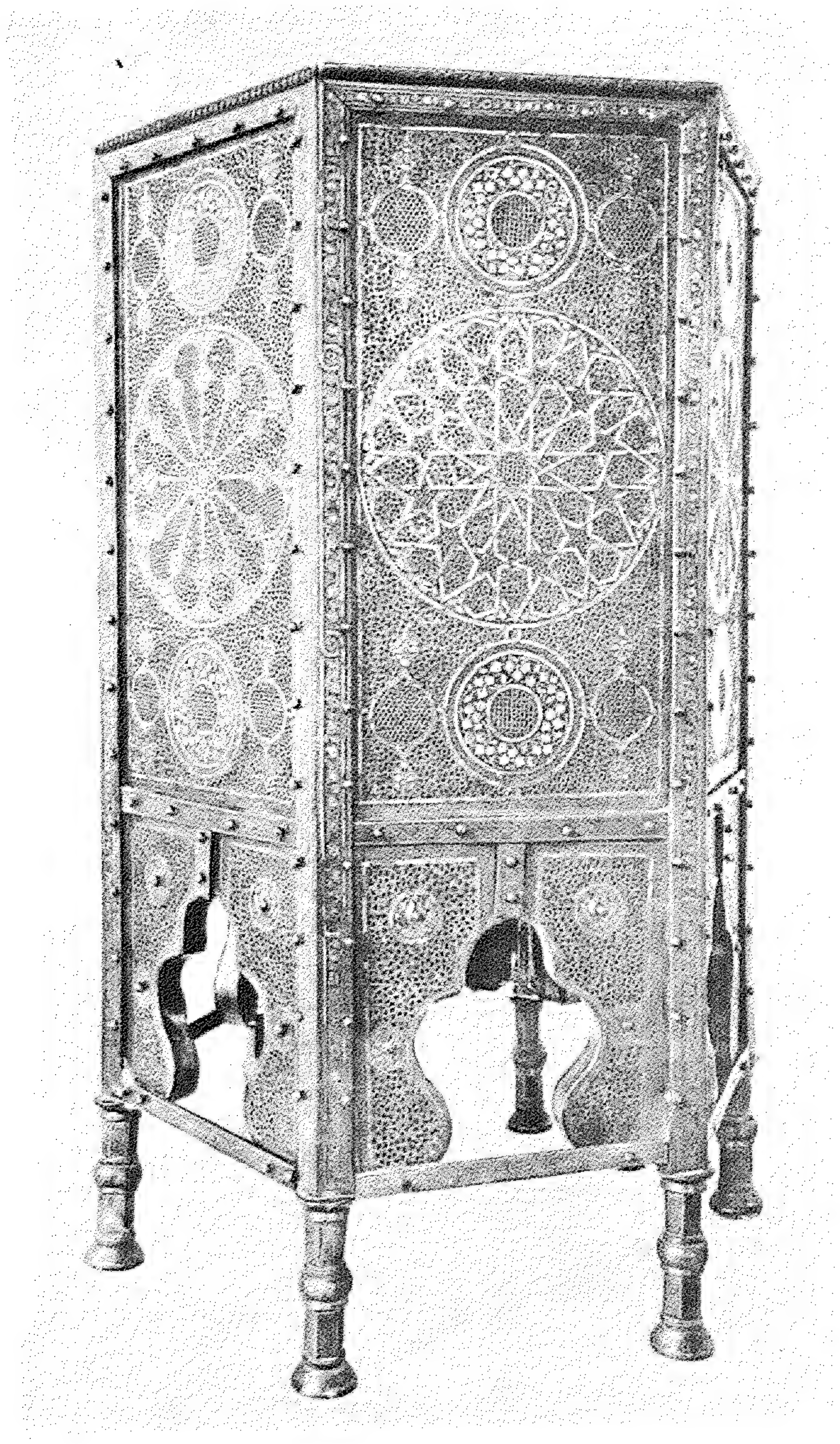
وفي تونس بقايا أسواق « قيصريات » كانت تقام في أكثر المدن في حي تجاري مغلق قرب الجامع الكبير . وهي ترجع إلى الفترة بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر . ولها قبوات طويلة من الآجر فوق أعمدة خفيفة .



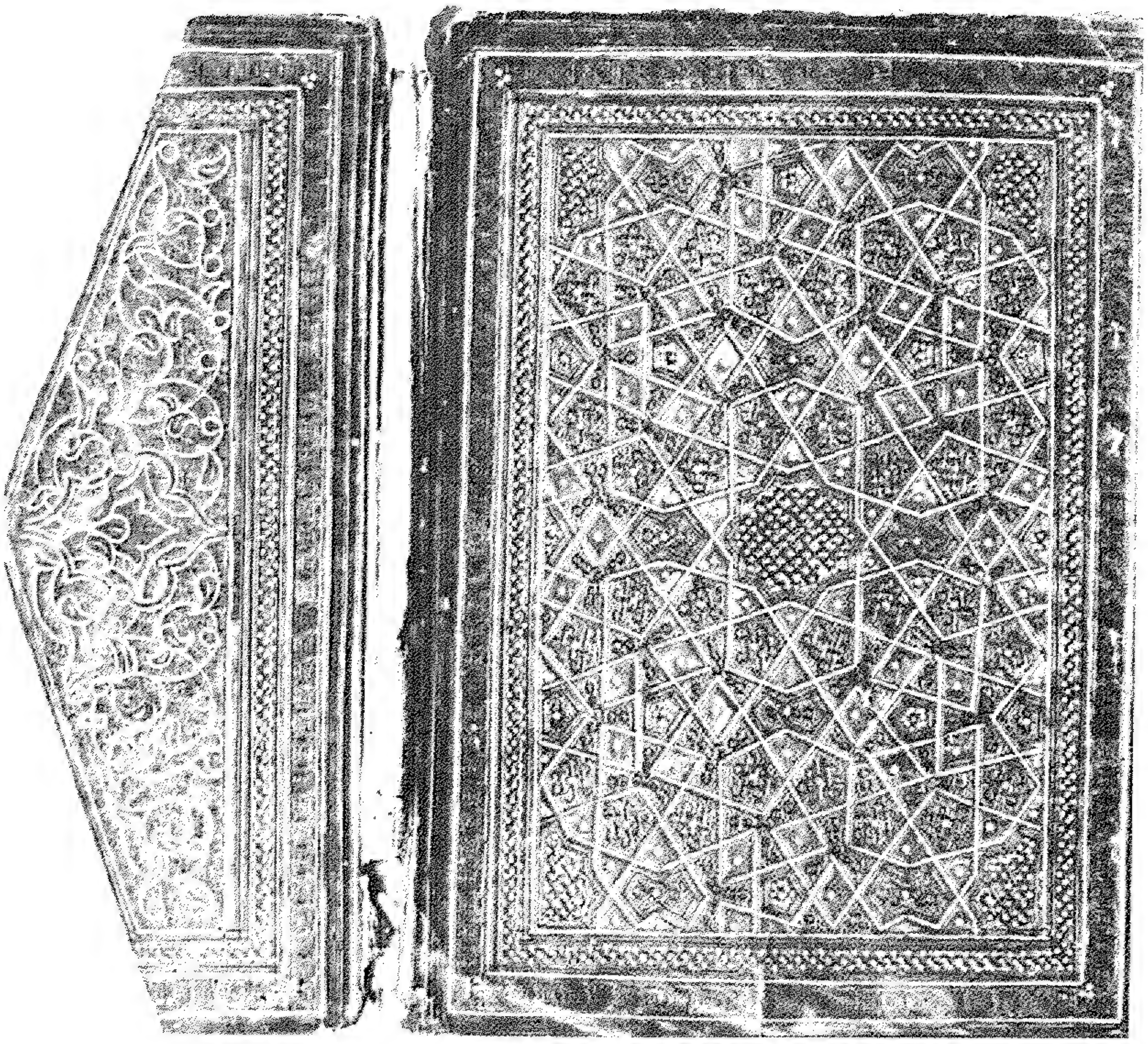
صورة ٤٩ ـ قنديل لجامع موجود في متحف داليم ببرلين



زهرية من مرمر في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



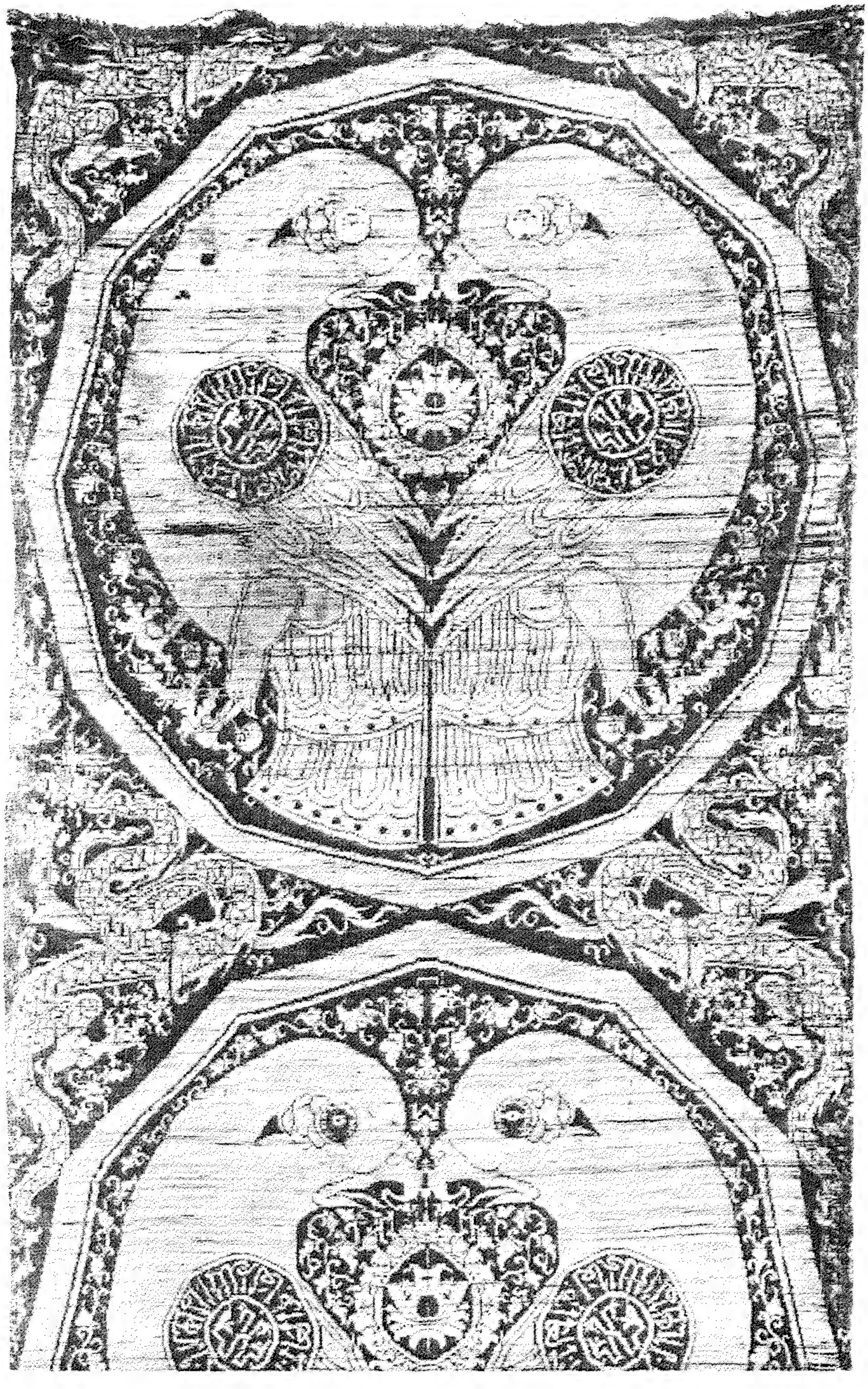
صورة ٥٠ – كرسي من البرونز في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



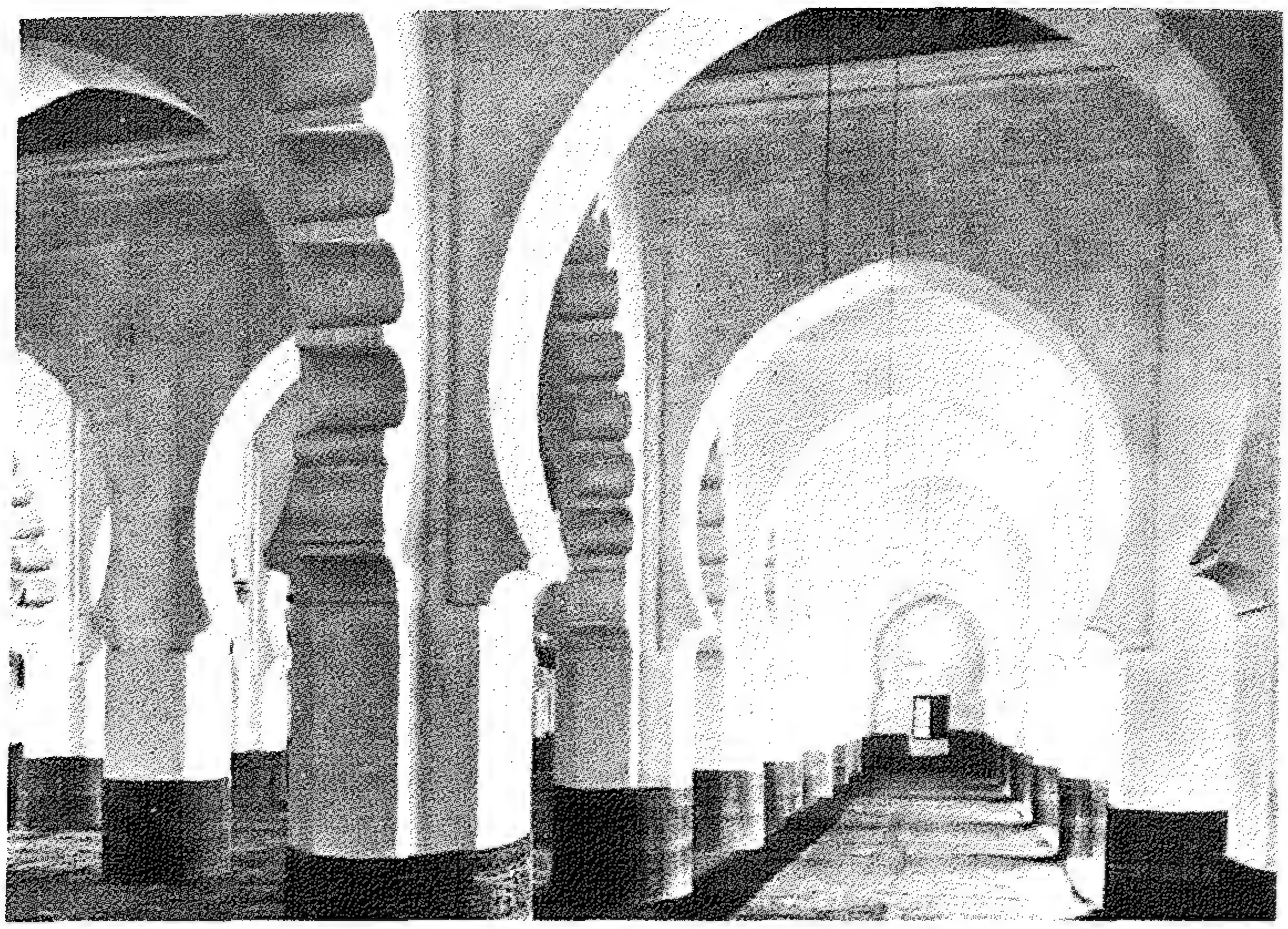


صورة ٥١ فوق – جلد مملوكي في متحف الفن الإسلامي ببرلين

صورة ٥١ تحت – صحفة من البرونز المكفّت موجودة في متحف الفن الإسلامي ببرلين

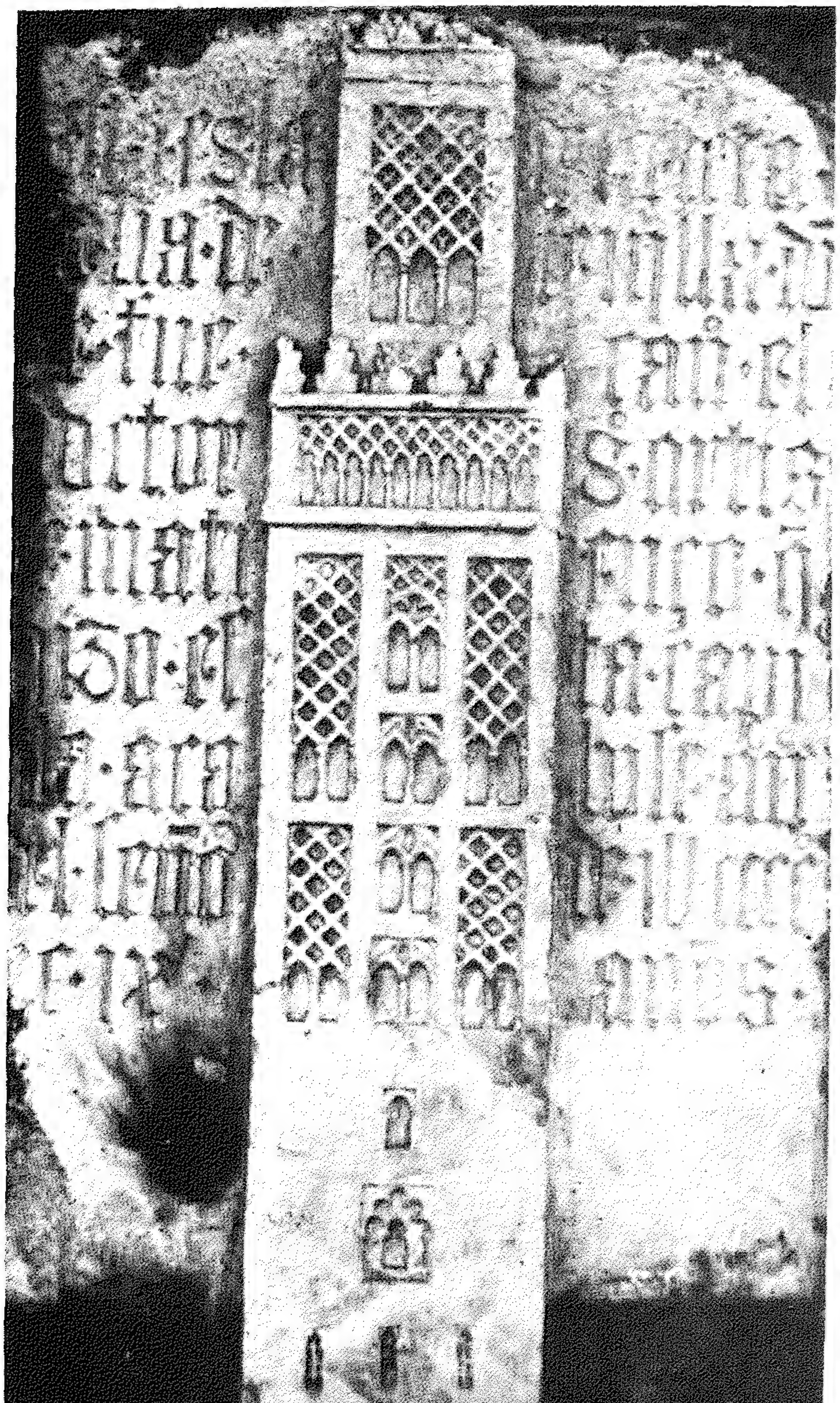


صورة ٥٢ – ديباجة صينية مصنوعة للسلطان الناصر المملوكي موجودة في كنيسة مريم بدانتغ

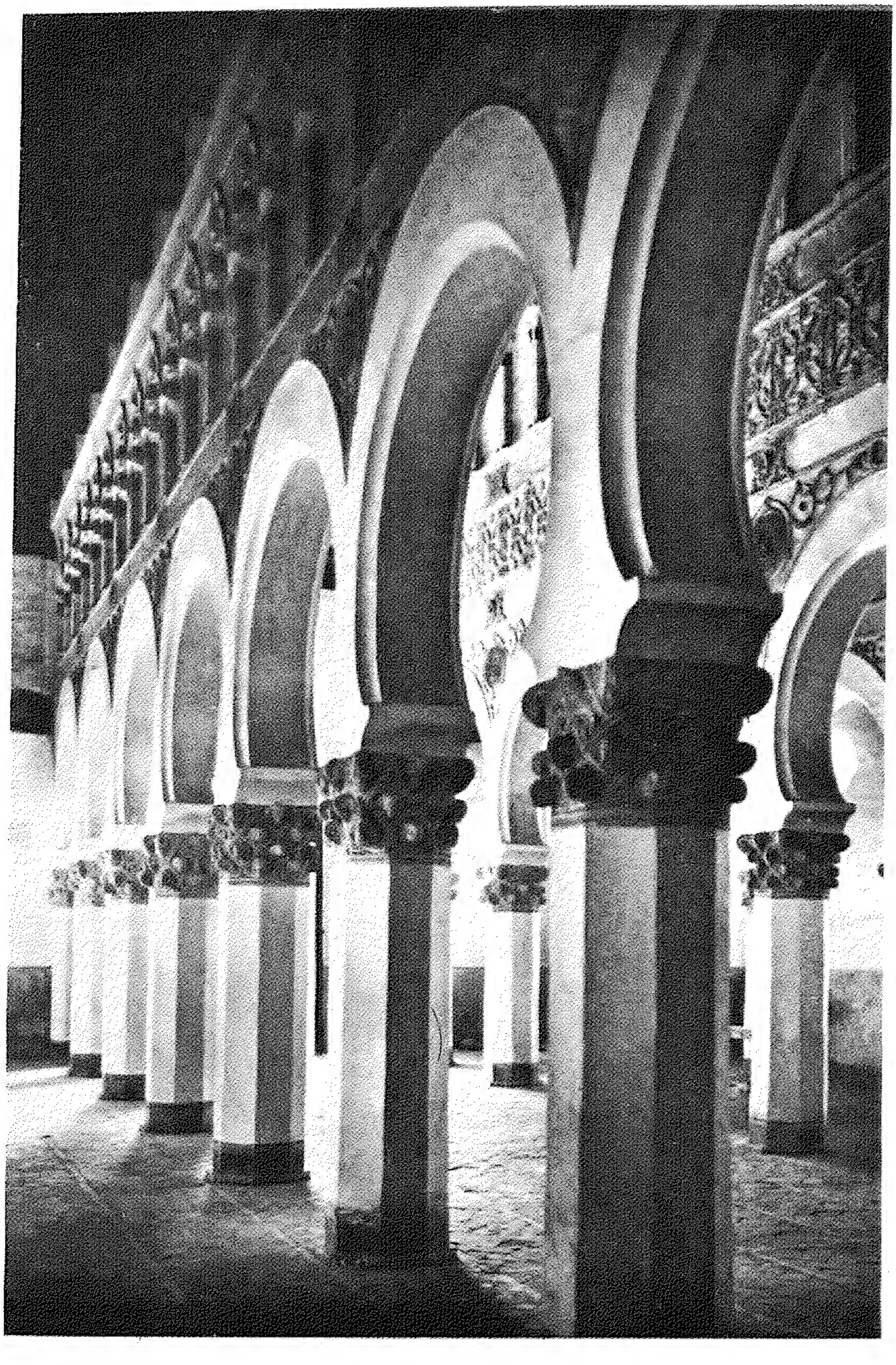




صورة ٥٣ فوق – حرم الجامع الكبير في مدينة الجزائر
صورة ٥٣ تحت – باب اغمات في مراكش



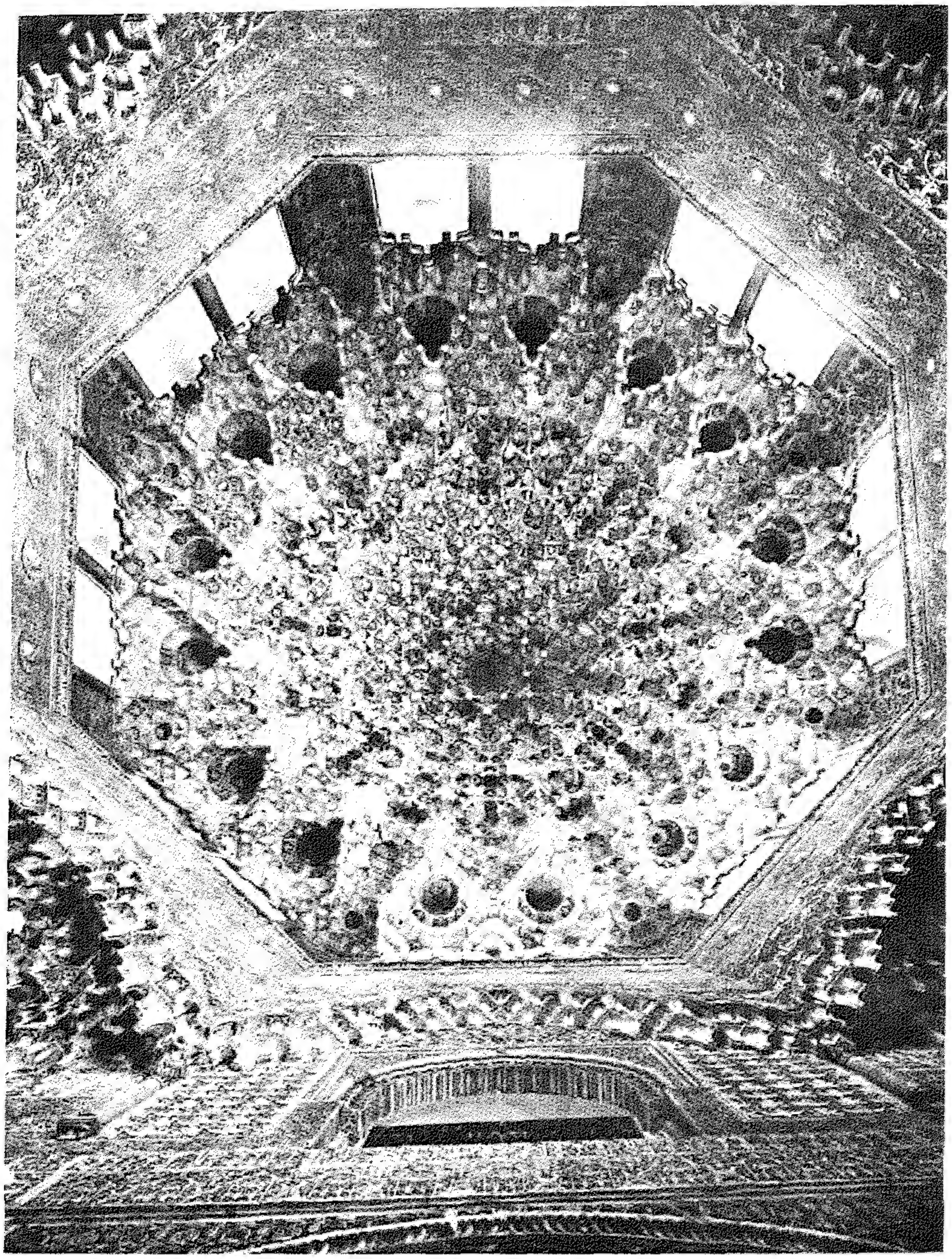
صورة ٥٤ – منظر قديم لجيرالدا في إشبيلية



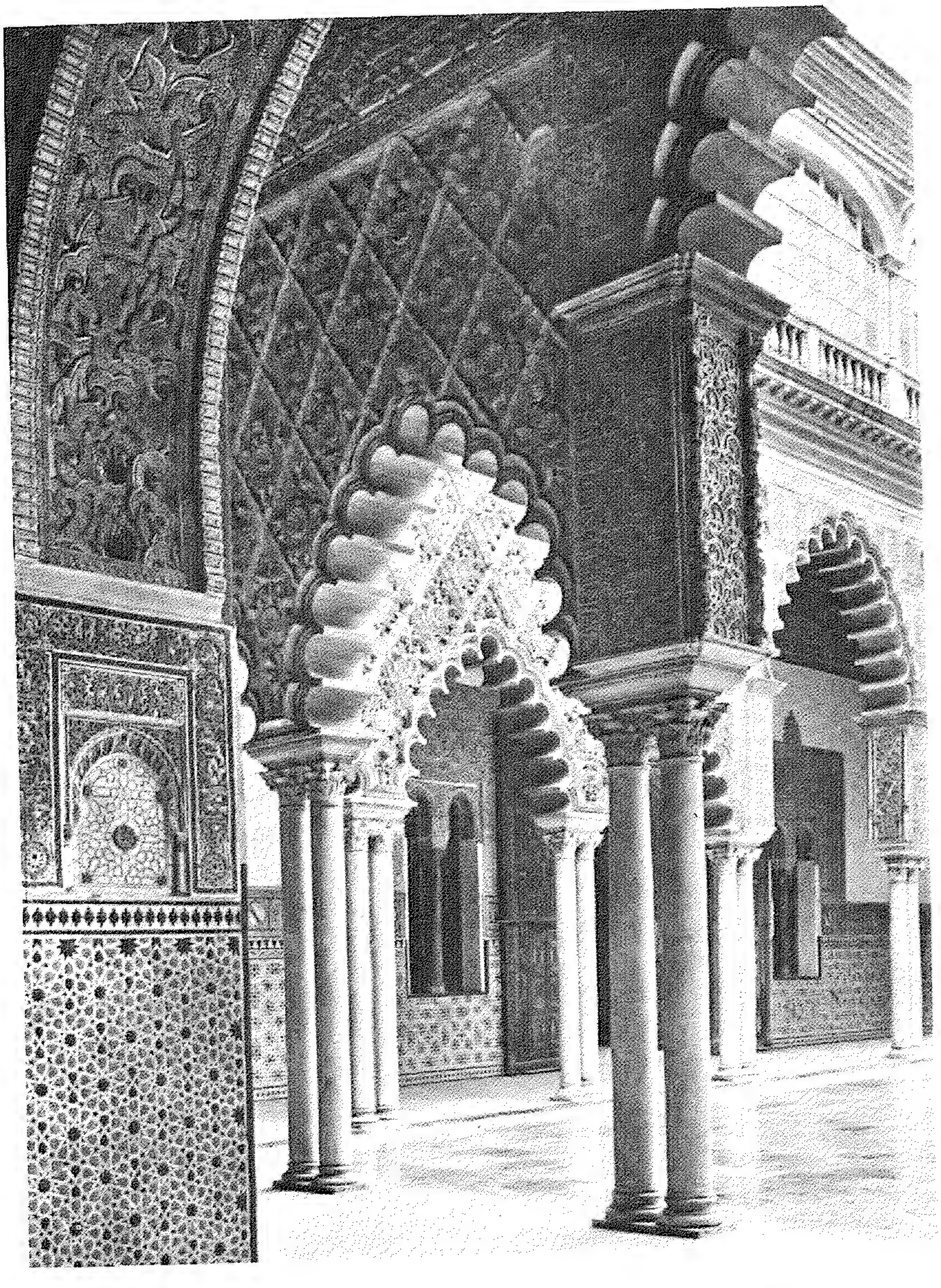
صورة ٥٥ – داخل الكنيس القديم في طليطلة



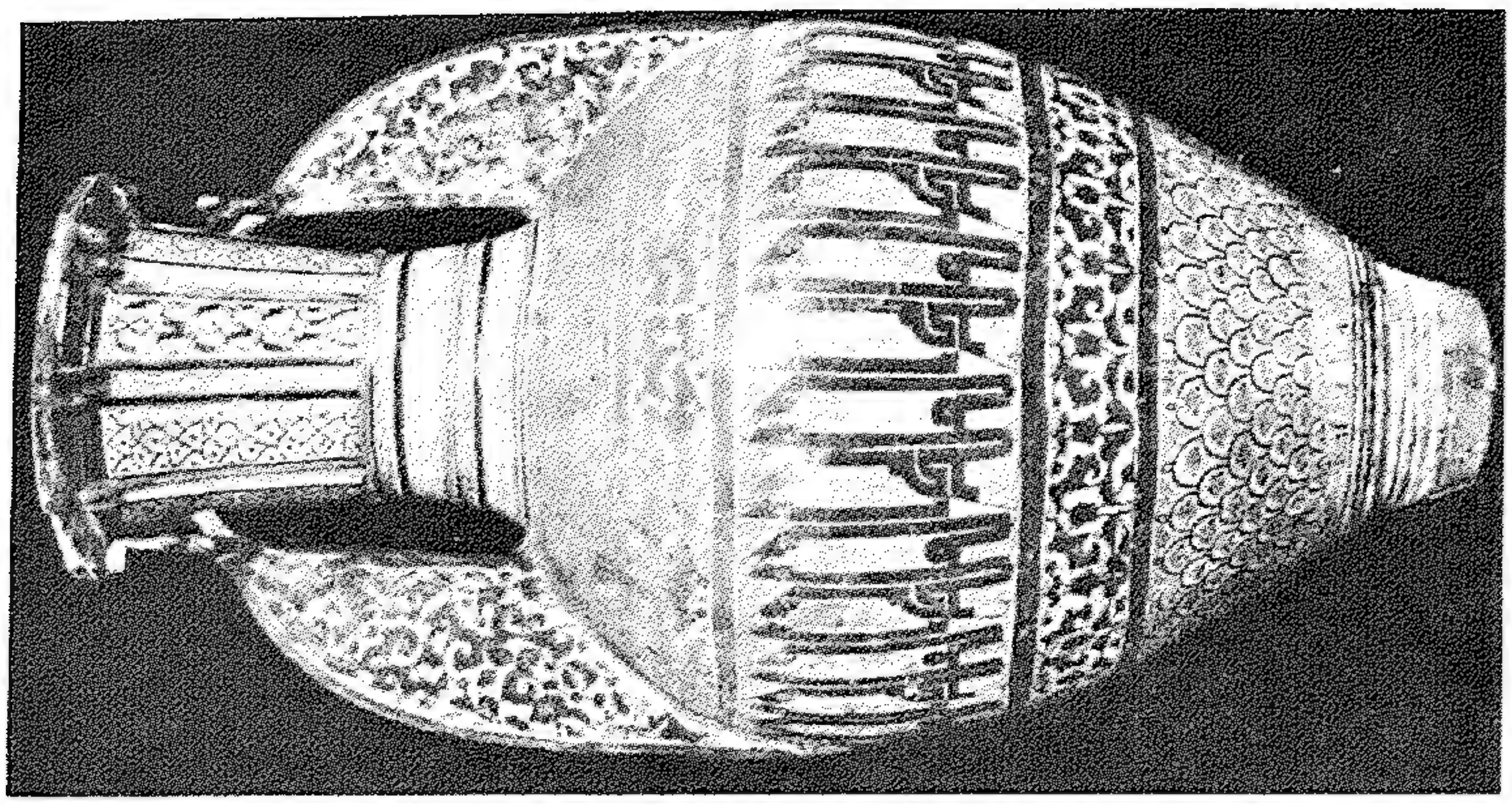
صورة ٥٦ – منظر لصحن السباع في قصر الحمراء



صورة ٥٧ — قبّة مقرنصة لحريم في قصر الحمراء



صورة ٥٨ – الصحن المعروف بصحن البنات في قصر الكازار بإشبيلية

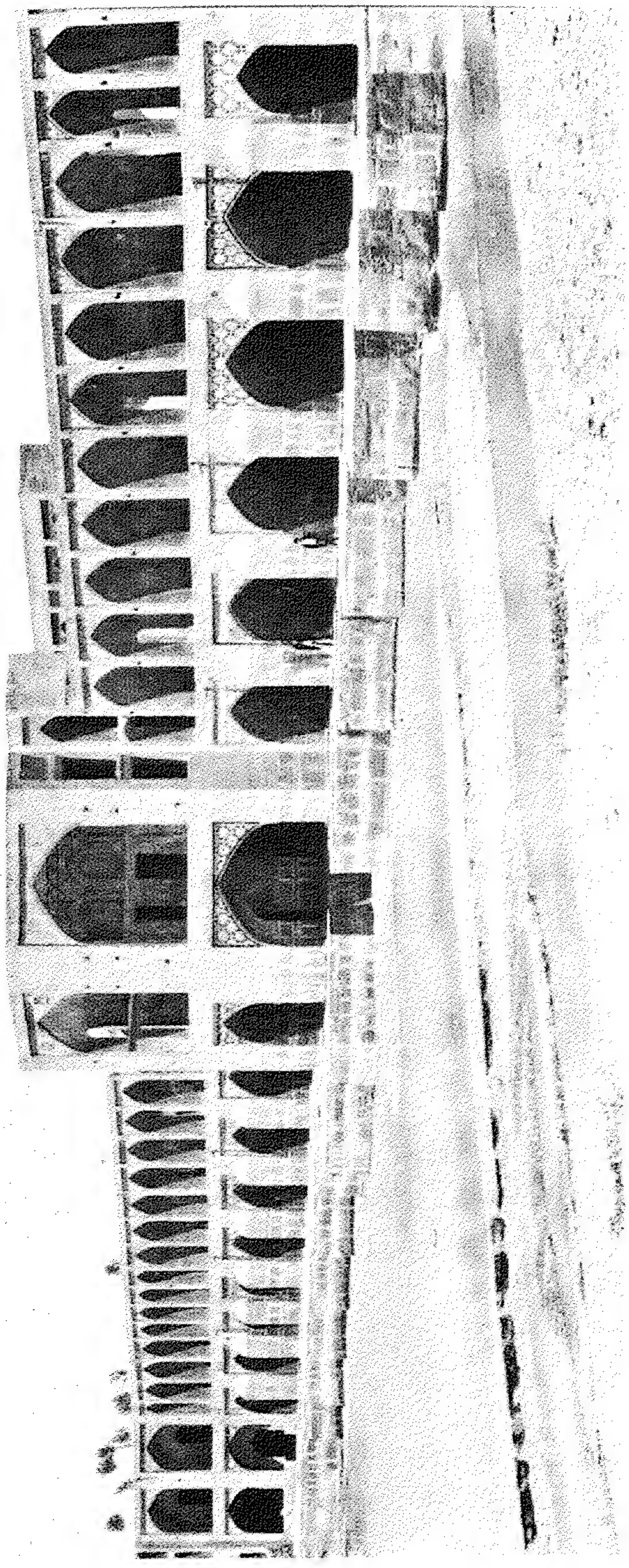




صورة ٥٩ شمال — صفحة من القرآن الكريم المخطوط في غرناطة
صورة ٥٩ يمين — الإبريق المعروف بإبريق قصر الحمراء



صورة ٦٠ – صحن جامع الشاه في أصفهان

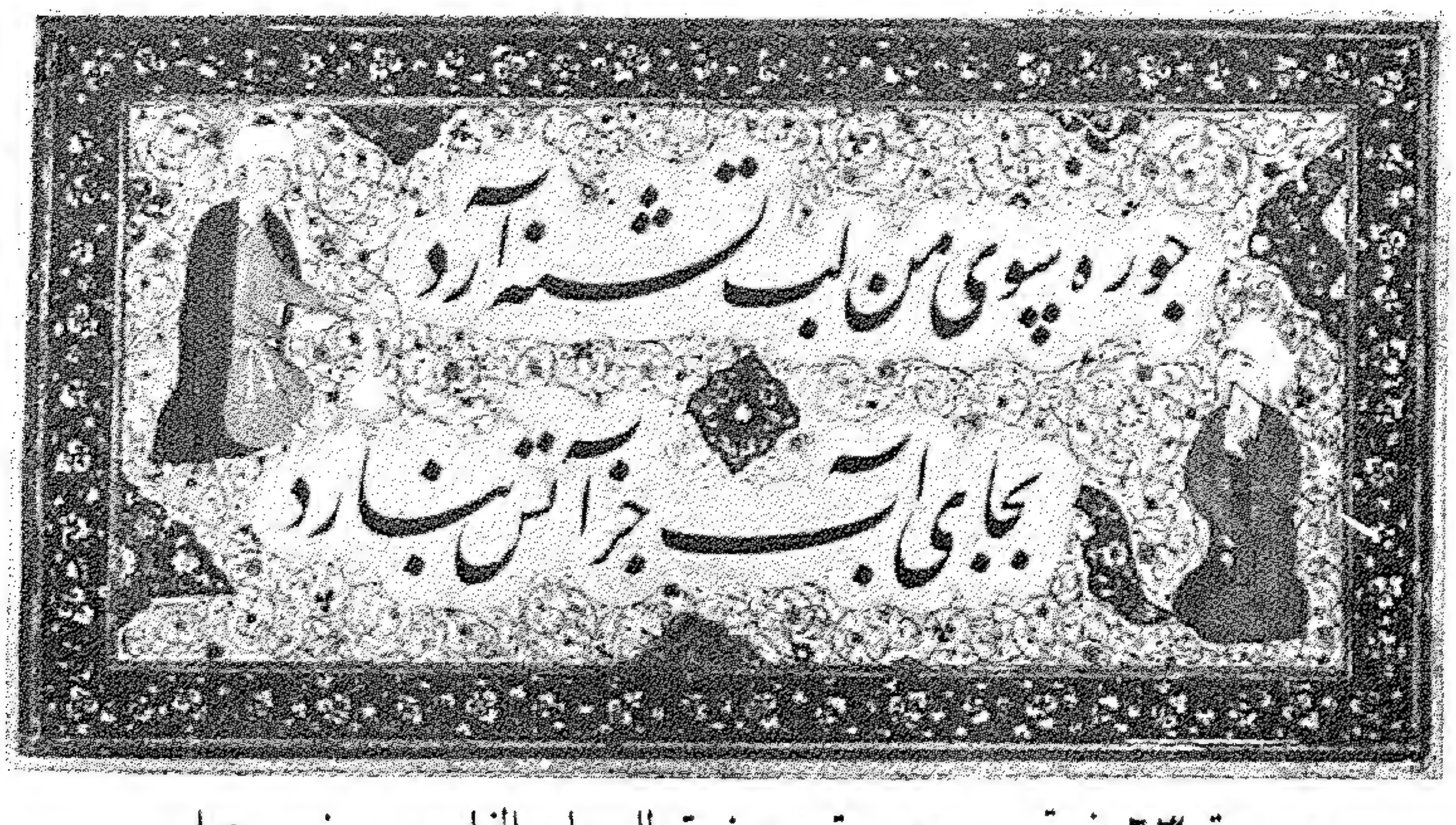


صورة ٦١ – جسر فوق نهر زنده رود في أصفهان



صورة ٦٢ – صورة مصغرة للرسام الفارسي بهزاد في وقف
غوبكان بليسابون

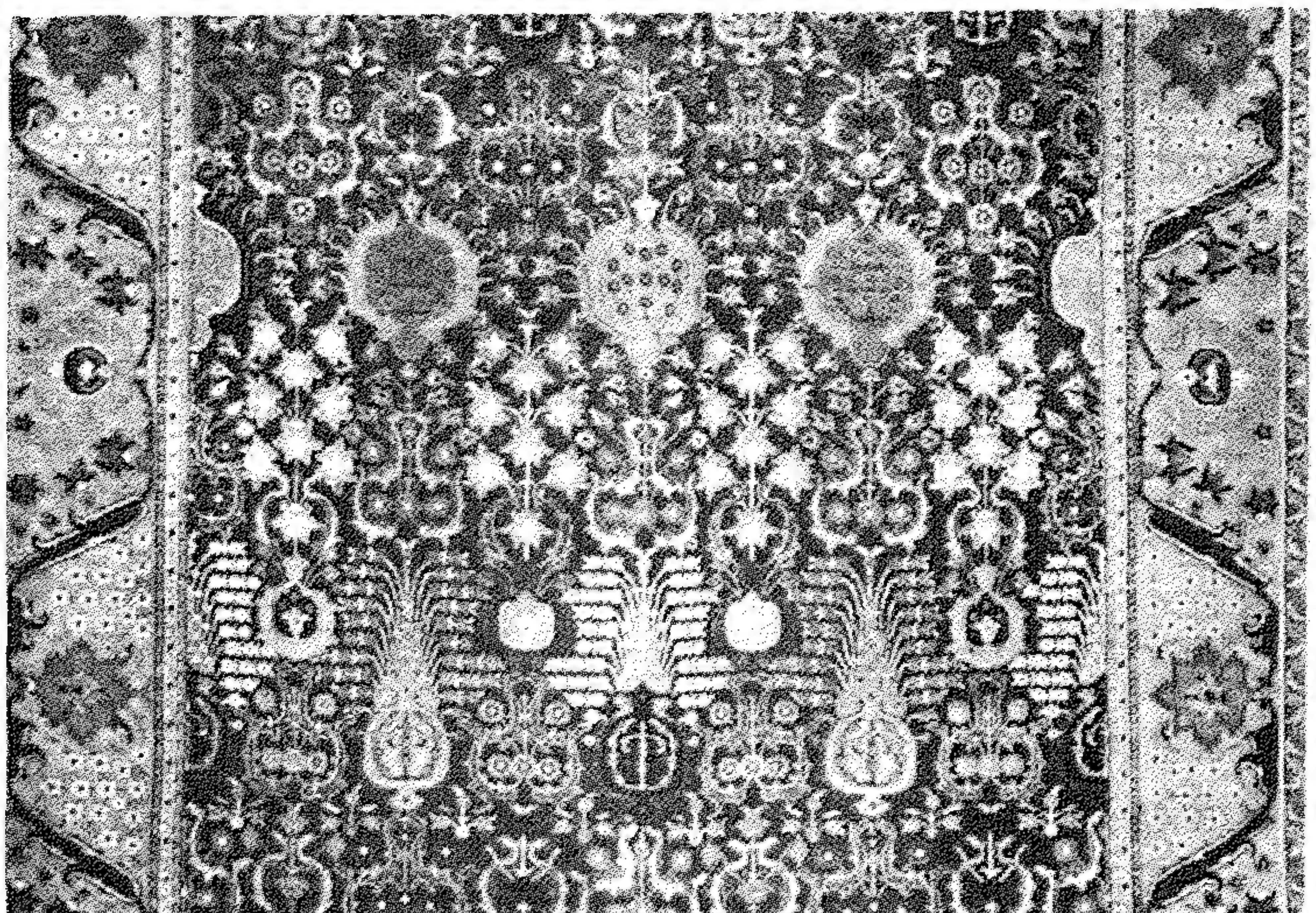




صورة ٦٣ فوق – صورة مصغرة للرسام الفارسي رضى عباسي
وهي موجودة في معهد الشرق بلينينغراد

صورة ٦٣ تحت – خط فارسي





صورة ٦٤ فوق – قطعة من المخمل الفارسي محفوظة في متحف الدولة بمدينة كارلسروهة

صورة ٦٤ تحت – قطعة من سجاد الزهريات في متحف الفن التطبيقي بفينا

وفي سوق الحرير بغرناطة صفوف من العقود ترجع إلى القرن الخامس عشر ، لكنها سُدّت الآن . أمّا بورصة الحبوب هناك فتدلّ بقاياها على أصلها الهندسي المعماري ، وكانت على غرار الفندق المتعدّد الطبقات . وفي فاس وغيرها أمثلة لهذه الفنادق القديمة التي كانت تُعدّ للتجار الأغراب على غرار الخانات في الشرق .

الزخرفة عند الموحدين :

إن المباني القليلة الباقية من عهد الموحدين تدلّ على الرصانة بالقياس إلى المغالاة في التضخيم في العصر الأموي الأخير ، على أن تلك الرصانة لا تعدو أن تكون نزعة إلى التطوير دون أفكار جديدة . وبعد محراب الجامع الكبير في تلمسان سنة ١١٣٥ م حدث بعض التطوير ، لكنه لم يؤثر في الزخرفة الجصيّة للمحراب الذي أنشأه أنصار المرابطين بعد تشتيتهم في واحة توزور سنة ١١٩٤ م . وقد بدأ التفكير الجديد منذ عهد عبد المؤمن زعيم الموحدين وانتشر حوالي منتصف القرن الثاني عشر في المساجد التي بناها في مراكش وتينمال ، فأصبحت الزخرفة الجصيّة تسود الأبنية الآجريّة في ترابط هندسي قوي ، وتكرّر شكل العقد الحدوي في عقيدات صغيرة مسنّنة ، ونُظمت المسطحات بإطارات هندسيّة دون ملئها بأي تفصيلات ، وهي تجعل لبناء الآجر في العقود المدببة مظهراً جانبيّاً يشبه ريشة الخوذة وبه شرشرة دقيقة كالمنشار . والقبوات غنيّة بالمقرنصات . وتدلّ بقايا قصور الموحدين بإشبيلية ، وكنيس اليهود القديم بطليطلة على انتشار الاتجاه المغربي في إسبانيا (صورة ٥٥) . ودخل هذا الاتجاه طوراً جديداً في أواخر القرن الثاني عشر ، بانتقاله إلى الحجر في أبواب مراكش ورباط الضخمة (صورة ٥٣) .

فحشيت الوصلات بالأرابسك المسطح ممّا مهّد لزخرفة العرائيس المجردة بشكل جديد ظهر فيه موضوع الصورة الجانبيّة لأوّل مرّة ، وكان له فيما بعد شأن كبير في أفاريز المقرنصات .

وفي ذلك الوقت نفسه زيدت في تحلية المآذن زخرفة عقودها الصماء بتكعيب مجالات واسعة فيها مع مراعاة النموذج الآجري . وبذلك سايرت تطوُّر الأبنية السلجوقيّة المعاصرة لها في آسيا الأماميّة . واستعين بالطلاء للإحياء الزخرفي كما حدث في جامع الكتبية ، واقتصر في الكتابة الزخرفيّة على الخط الكوفي الخفيف ، كما قلّ إحياء المسطحات في تحلية الأدوات .

طراز الحمراء :

إن الفكرة الإنشائيّة التي التزمتها الزخرفة في عهد الموحّدين كانت خاضعة تماماً لطغيان الزخرفة في مباني القرن الرابع عشر . وليس هناك ما يؤكّد أن ذلك التحوّل الحاسم تمّ في القصر الملكي بغرناطة . على أن ما ثبت من استقدام صنّاع من فاس وتلمسان وغيرهما إلى إشبيلية ، ووجود تماثل تام في الطراز بين الآثار المختلفة لذلك العصر ، يجعل للحمراء أهميّة منهجيّة تؤيد إطلاق اسمها على ذلك الاتجاه كلّه ، وإن لم يبقَ من أقسامها الأولى التي شيّدت في أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر ما كان خليقاً بإلقاء الضوء الكافي على مدى التأثر بها .

والحقيقة أن أهميّة القصور المغربيّة المعروفة في تاريخ الهندسة المعماريّة لا ترجع إلى تخطيطها أو بنائها ، بل ترجع إلى ما تضمنته من تشكيل زخرفي قام على تنظيم ملائم لمسطحات التحلية وعلى مؤثرات المنظور ، والمهارة الفنية الفذّة التي استطاعت السيطرة على المادة الجصيّة ، وكان لها تأثير مسرحي

في مناظر الهندسة المعماريّة في صحن السباع (صورة ٥٦) باستعمالها أعمدة من الرخام ، تعطي زينة غاية في الروعة . وقد استعملت أحياناً بعقودها المستديرة الأنيقة مجردة من وظيفة الحمل في إطار متين مغشى بتحلية من الجبس . وأحياناً خففت كتلة العبء بالجص المخرم ليمكن تحمل ضغطها ، كما روعيت الوقاية المعقولة في العقود المدرجة والقباب المقرنصة (صورة ٥٧) ، وتغلبت جرأة تدريج الخلايا على الموانع الأخيرة في القبوات النجميّة بقاعة الأختين وقاعة بني سراج .

وكان السائد في ذلك العهد أن تعمّ الزخرفة كلّ المساحات دون ترك أي فراغ ، لكن النماذج تبدو مرتبطة في الإطار والأشرطة والأفاريز والحشوات . وفي داخل البناء كانت جدران الحجرات تغطى حتى السقف ببلاطات جصيّة تُصنع آليّاً لسرعة إنجاز العمل ، في حين كانت وزرات الجدران تغشى وحدها بالفسيفساء القاشانيّة . وفي الواجهات والأروقة وما إليها كانت الزخارف الحساسة تحمى بطنف خشبي بارز مبلط بالآجر . وفي الزخرفة الخطيّة استُعمل النسخ المستدير الشائع وقتئذٍ في مصر وفارس مع تعديل في رسم المنحنيات ، وذلك بجانب الخط الكوفي الذي كثرت فيه العقد والأقواس .

وفي الموضوعات الهندسيّة استُعملت تكعيبات من المعينات كالّتي بمآذن الموحدين ، على هيئة نماذج مخرمة في جدران جصيّة خالية ، وإلى جانبها أشكال هندسيّة على هيئة نجوم أو شرائط متصلة . وساد ذلك في التغشية الخزفيّة خاصة ، ثمّ غلب الأرابسك أخيراً كصورة نباتيّة ، وتكرّر في الصور المفردة والعرانيس والأعواد ، وفي أشكال النبات وورود ومراوح نخيليّة وغيرها . كما زخرفت التيجان بالأرابسك ، وافترشت الأفاريز الكتابيّة منامة من عرانيس النبات . وتكرّر (رنك) ملوك غرناطة وعليه عبارة

« لا غالب إلاّ الله » . ولعلّ النحت الزخرفي استُعمل فيما عدا ذلك ، على غرار استخدامه في نافورة السباع بقصر الحمراء .

ولم تأتِ عمائر بني مرين بجديد يُذكر في فن الزخرفة ، وقيمتها الخاصة تتمثّل في طابعها الديني ، وكانت بإسبانيا أبنية مشابهة لها لم يبقَ شيء من آثارها . وكانت المساجد كما هو الشأن في جامع « سيدي بو مدين » يفضل فيها استعمال الدعائم المغشاة بالزخرفة الجصيّة ، التي يرتبط بعضها بعقود حدويّة . وقد احتُفظ للمحراب في الحمراء بالعقد الحدوي ، كما يبدو ذلك في مصلّيين صغيرين به . وفي مدارس فاس ومراكش أُدخلت بجانب الزخرفة الجصيّة طريقة تزيين الجدران بكسوة من الخشب . على أن موضوعات حفر الخشب بقيت داخل نطاق الطراز الغرناطي ، كما يظهر في ضريح أبي الحسن في رباط منقولاً إلى الحجر . بينما أُخذت بوابة شيللا عن بوابات الموحدين هناك مع إمعان في التقويس ، وشملت الزخرفة البرجين المحيطين بها . ويبدو ذلك بطريقة أكثر خشونة في بوابة القصر بمكناس التي أنشئت فيما بعد .

وفي الآثار التي شيّدت بعد ذلك كضريح السعديّين في أواخر القرن السادس عشر قلّت زخرفة الأشكال ، بينما بقيت حتى الآن بمراكش التغشية بالجص لاعتبارات جماليّة وصناعيّة واستؤنف تقليد الأندلس في تونس وطرابلس ، واستُخدمت الفسيفساء الخزفيّة في تجديد المآذن بالألوان ، وما زالت تُستعمل في تغشية الجدران ببعض المدن المغربيّة .

طراز المدجنين :

المدجنون هم المسلمون الذين بقوا على دينهم بعد انتقال الحكم إلى المسيحيّين ، وقد احتفظوا باتجاههم الفني ومهارتهم الصناعيّة ، موفقين بينها وبين الرغبات الجديدة . ولا يمثل طراز المدجنين عصراً واحداً ، ولا منطقة بعينها . لأن الحكم المسيحي لم يعد إلى البلاد كلّها مرّةً واحدة ، بل عاد مثلاً إلى طليطلة سنة ١٠٨٥ م ، وإلى إشبيلية سنة ١٢٤٨ ، وإلى غرناطة سنة ١٤٩٢ . على أن فنهم استمرّ في التطوّر . ويمثله في طليطلة معبدان لليهود هناك . وأقدم ما فيهما قاعة بها دعائم مزوّدة بإطارات صماء احتفظت بروح المساجد في عهد الموحدين . وقد بني معبدها حوالي سنة ١٢٠٠ م . وله تيجان على هيئة كوز الصنوبر (صورة ٥٥) . أمّا المعبد الآخر فيرجع إلى حوالي سنة ١٣٦٥ . ويتألّف من قاعة مستطيلة غير مقسمة ، بها منصة للنساء ، وتغشية جصيّة تبدو فيها محاولة التوفيق بين الموضوعات الهندسيّة المعماريّة المغربيّة ، وأشكال الزخارف العربيّة ، ورسوم تفرعات الكروم الغوطيّة ، وأفاريز من الكتابة بالعبريّة . ويبدو طراز المآذن في كثير من أبراج الكنائس، كما أن هناك أقواساً تولّى زخرفتها أحياناً كثيرة نقاشو الجص المسلمون .

وبعد فتح قرطبة وتحويل مسجدها إلى كنيسة ، أنشىء به مكان للمرتلين وباب رئيسي جديد ، يبدو فيهما الاتجاه إلى التخريم بالحمراء . كما اتبع هذا الاتجاه في زخرفة القصر بإشبيلية خاصة . ولعلّ موضوع العقد المسنن الذي تعلوه تكعيبات المعينات بصحن البنات (صورة ٥٨) قد نُقل عن زخرفة الجيرالدا ، لكن تنفيذه في كتل جصيّة متراخية يؤكّد انتهاج الأسلوب الغرناطي في صنعه . كما أن التفصيلات في تحلية صحن الدمى تؤكّد مثل ذلك . ويبدو في هذا البناء عامة تجنّب العناصر الإفرنجيّة حتى في تجديداته خلال

القرن السادس عشر التي تضمنت طرازاً مدجناً ، مهد للباروك فيما بعد .

وفي كثير من قصور إشبيلية وفي مقدمتها قصر كازادي بيلاتوس أمكن الجمع بين هذا الاتجاه والأفكار الحديثة ، ومنذ القرن الخامس عشر استُخدمت فسيفساء القاشاني بدلاً من الفسيفساء الخزفيّة في بلاطات فُصل فيها بين الألوان بأشرطة عاطلة أو تركيبات بارزة ، لم تتغير فيما بعد .

وقد استُعمل طراز المدجنين في مناطق أخرى ، حيث كان الصنّاع المغاربة يُعهد إليهم في أعمال كثيرة كالأسقف الخشبيّة المحفورة أو المكعبة ، وبخاصة المدرجة الخلايا ، إلى أن تمّ اندماجهم في العهد الجديد أو طُردوا من البلاد سنة ١٦١٠ م .

الفن المغربي الفرعي :

حلّ محلّ الخط الكوفي القديم بالمنطقة المغربيّة الإسلاميّة خط جديد ما زال يُستعمل في المغرب وطرابلس وما بينهما ، وعُرف باسم الخط المغربي . ويختلف عن النسخ بأنّه أقلّ انتفاخاً نتيجة لشكله المائل قليلاً إلى الانحدار ، وأسلوب كتابته الخفيف الأرق . وتملأ صفحات العناوين ورؤوس الفصول وحواشي الحليات ودلايات الهوامش بأشرطة وأرابسك على نحو مغربي ، ملوّنة غالباً باللونين الذهبي والأزرق (صورة ٥٩ شمال) . ولم تُستعمل المصغرات حتّى في الكتب الدنيويّة نتيجة لحكم البربر المعارضين دينيّاً للتصوير . ورغم ذلك بقيت تصاوير الجدران والسقوف في الحمراء . والمرجح أنّها كانت من إنتاج فنانين أجانب . ولم ينتقل الخط المغربي إلى الزخرفة الكتابيّة في المباني والأدوات . أمّا فن التجليد فاستُخدمت فيه نماذج أشرطة وجدائل مضغوطة صوريّاً كالمستعملة بقاهرة المماليك .

وكذلك لم يظهر في هذا العهد شيء من روائع الفنون العاجية التي كان لها شأن كبير في العهد الأموي .

وفيما يختص بالتكفيت وجدت قطع قليلة من الأدوات البرونزيّة البسيطة الحفر أو المصفحة برقائق الذهب . بينما يوجد بالحمراء قنديل للجامع صُنع سنة ١٣٠٥ م يدلّ على مقدرة صنّاع غرناطة في تخريم مسطحات المعادن ، وتفوّق هذه الصناعة على الفن المملوكي المعاصر بالقاهرة في النقش المسترخي للكتابة والعرانيس في هذه المسطحات . وفي صناعة صب البرونز التشكيلي وجد وعاءان مصبوبان عن نموذج واحد ومزخرفان بالحفر ، لا يختلفان عن سباع نافورة الحمراء . كذلك لا يوجد غير القليل من الحلى الذهبيّة . وتُعدّ المصوغات المخرّمة تقليداً أندلسيّاً قديماً ، وكانت غرناطة مركزها في القرنين الرابع عشر والخامس عشر . كما كانت إسبانيا المغربيّة أعظم شأناً في صناعة الأسلحة ، خاصة نصال طليطلة التي كانت لها شهرة عالميّة كنصال دمشق . وقد بقي من منتجات العهد الزاهر بغرناطة كثير من السيوف المستقيمة صُنعت مقابضها من ذهب مخرم مرصع بالميناء ، وتمتاز بصورة التنين فوق غاشية المقبض المقوّسة وقبيعته المنمقة ، ويُعرف كلّ منها بسيف بو عبدال ، نسبة إلى أبي عبد الله آخر الناصريّين هناك . كما توجد مجموعة من خناجر الأذان تدلّ على أصلها المغربي بين المجموعات الأوروبيّة .

وبينما قلّ استعمال الفسيفساء الخزفيّة والبلاط الملوّن المرسوم كما عرفتهما إيران في عهد المغول واستعيض عنهما بمنتجات صناعيّة بسيطة تعتمد على التخطيط الهندسي ، ازدهرت على النقيض من ذلك في إسبانيا صناعة خزف الأواني على غرار مثيلاتها في الشرق ، وتخصّصت إشبيلية في صناعة أباريق الماء وأوعية المؤن ذات الزخرفة البارزة العميقة الحفر أو المضغوطة على السطح ، وفي صنابير النافورات بالطريقة نفسها . وأحرزت مالقة شهرة عالميّة خلال

القرن الرابع عشر في صناعة الأواني ذات البريق المعدني ، في الوقت الذي توقّف فيه ازدهارها بالري والقاهرة ودمشق . كما ظهر في فن الخزف الإسلامي طراز جديد من الأواني تمثل في الزهريات المجنحة الكبيرة المخصصة لقاعات الحمراء حيث يكسى الجسم كلّه بالزخرفة بطلاء معدني برّاق كثيف (صورة ٥٩ يمين) ، مع استخدام اللون الأزرق غالباً بجانب اللون المعدني فوق الطلاء الأبيض البرّاق . وفيما عدا ذلك يلتزم الأسلوب الزخرفي المستعمل بالحمراء مع إيثار للأرابسك الذي يشتمل أحياناً على موضوعات الحيوان . وقد نُقلت هذه الصناعة من مالقة إلى بلنسية حيث تطوّرت خلال القرن الخامس عشر في منيزيس قرية الخزافين بما يتفق وطراز المدجنين والأحوال السياسيّة ، وظهرت كتابة عربيّة مشوّهة وأشكال غير مفهومة للأرابسك ، وفي المرحلة التالية ظهرت تصاوير حيوان كبيرة مع نقوش غوطيّة ونماذج لأوراق الكروم وفروع الأزهار ، بجانب شعارات الموصين بصنعها من الإسبان والإيطاليّين . واستُعمل اللون الأزرق الكثيف أو الخفيف بجانب البريق المعدني الذي بدأ يفقد لونه الذهبي تدريجاً . وكانت المصانع تتلقّى توصيات بصنع أطقم كاملة من أدوات المائدة المختلفة ، كما اشتدّ الإقبال على استيراد هذه المنتجات من بلنسية إلى البندقيّة وبريجه .

وفي القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، كانت مدينة بطرنة ، القريبة من بلنسية ، تنتج نوعاً أخشن من تلك الأواني به تصاوير للحيوان ذات طراز خاص ، وموضوعات بعضها غوطي مطلية باللون الأخضر أو البني المغنيزي على قاعدة بيضاء كالمستعمل في منيزيس منها للميوليق (الخزف الرقيق) الإيطالي . أمّا صناعة الأقمشة الحريريّة فكانت على غرار صناعتها بالشرق خلال العصر الوسيط كلّه ، وبقيت حيناً النماذج المزدوجة التي تمثل حيوانات متقابلة في دوائر كتابيّة كالمعروفة في بغداد والقاهرة وباليرمو ، والديباج

المقصب الكامد المزوّد بأطباق نجميّة كثيفة وحواش مكتوبة بالخط النسخ .
وتُعتبر المجموعات المختلفة من قطع أردية قبر الأمير دون فيليب خير نموذج لهذه الصناعة .

ويبدو أن طراز خزف الحمراء بروابط أشرطته المضلّعة الكثيرة كان مفضلاً في المصانع التي تورد الأقمشة لبلاط غرناطة ، وفي القرن الخامس عشر نُقل طراز المدجنين إلى فن النسيج في إشبيلية وبلنسية ، متمثلاً في موضوعات بها صفوف متوالية غير مرتبطة لزهرة اللوتس وأوراق الأشجار وأسود ناهضة وغيرها . وما زال باقياً من هذه المطرزات جانب كبير ، منه بنود الحرب التي استعملها بنو مرين في القرن الرابع عشر ، وهي محفوظة بكاتدرائيّة طليطلة . وبعضها مطرّز تطريزاً شاقّاً حافلاً بالفن كالموجود في لاس أو بلجاس قريباً من بورجس مع ما غنم من الموحدين في معركة العقاب سنة ١٢١٢ م .

ولدينا أمثلة من فن العقد الإسباني منذ القرن الرابع عشر يدل نسجها وتلوينها على أصل أناضولي ، كما تدل قطع النسيج الباقية من القرن الخامس عشر على اتباع طراز المدجنين إذ تبدو في أرضيتها التي تغلب عليها الزرقة رنوك إسبانية بين موضوعات هندسيّة متعدّدة . وفي المصنوعات المراكشيّة المعاصرة عيب تنفرد به هو تكرار الأطباق النجميّة بألوان صارخة . وهي تشترك مع المصنوعات الإسبانيّة في العقد الخشن ، ولم يبقَ منها أمثلة أقدم تنتمي إلى مناطق مغربيّة أخرى .

الفن الإسلامي في العصر الحديث

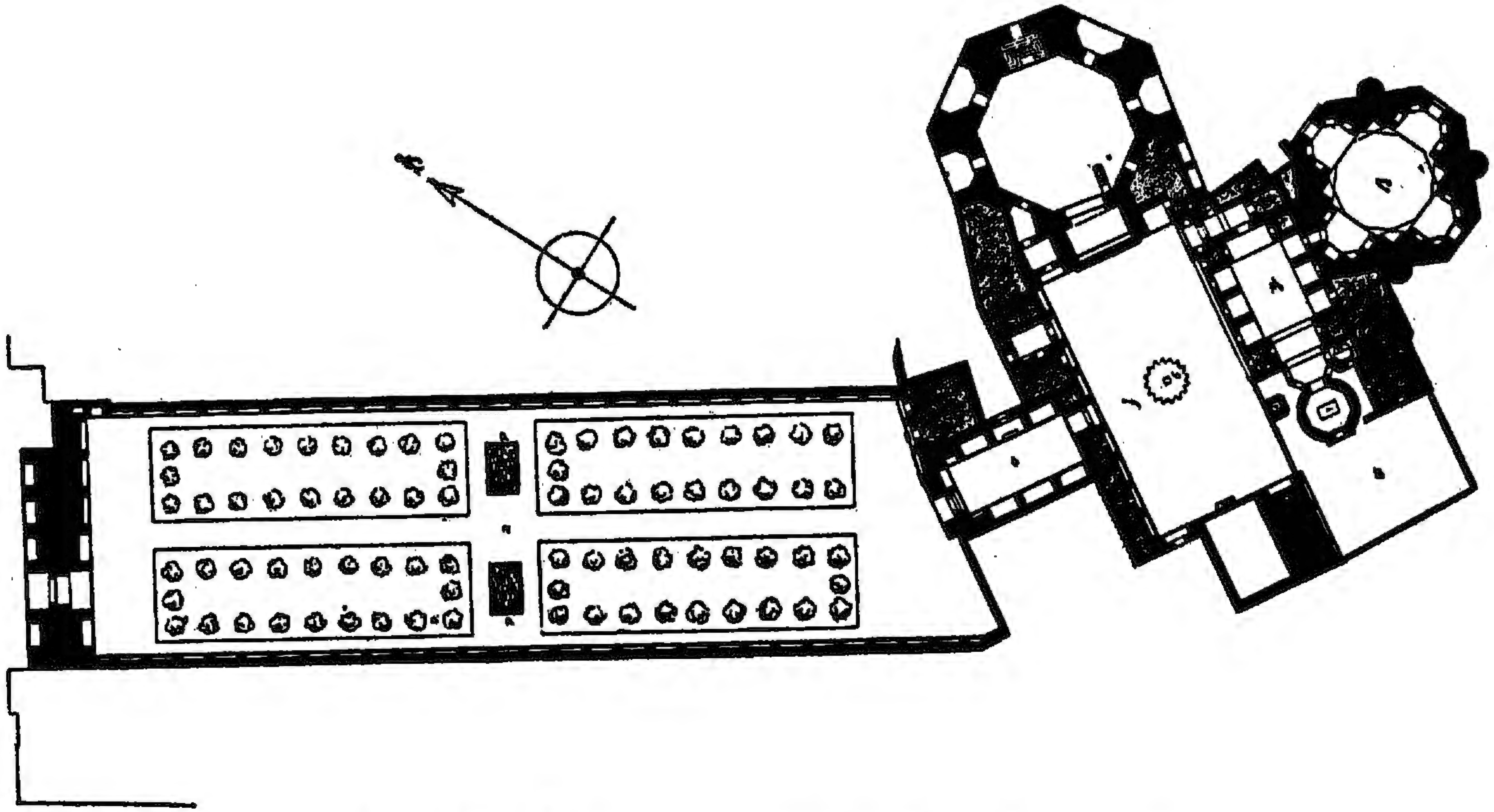
الفن الصفوي في إيران

في سنة ١٥٠٢ م قامت في إيران أسرة ملكيّة شيعيّة أسّسها الشاه إسماعيل الصفوي المنتمي إلى وليّ في أردبيل يدعى الشيخ صفي ، وبعد حرب مع العثمانيين اضطرّ الصفويون إلى الارتداد داخل حدود إيران الطبيعيّة حيث عملوا على ازدهار الثقافة بين الشعب والمثل الوطنيّة العليا . وما هو إلاّ قليل حتّى نشط الإبداع الفني في تبريز مقر الحكم الرسمي ، ثمّ حلّت محلّها قزوين ثمّ أصفهان في أواخر القرن السادس عشر ، وأصبحت في عهد الشاه عبّاس الكبير من ألمع مدن الشرق . وفي القرن التالي تركز فيها النشاط الفني ، كما توطّدت علاقات إيران بالصين وأوروبا ، بينما ازدهرت المزارات الشيعيّة بالعراق الذي بقي متحداً مع إيران حتّى سنة ١٦٣٨ م . على أن الاضمحلال بدأ يدبّ في مختلف الميادين الفنيّة قبل إسقاط الأسرة الصفويّة سنة ١٧٢٢ م ، ولم يعد للأمراء دخل يُذكر في الإنتاج ، وغلب صنع البضاعة الرخيصة لطرحها في الأسواق بالجملة . واستمرّ ذلك حتّى بدأ التدخّل الغربي في الشرق فما لبث أن ساده الجمود الفني بوجه عام .

الأبنية الدينيّة :

أمّا الأضرحة التي كان لها دور كبير في تطوّر العمارة ، فاكتُفي فيها خلال هذه الفترة بالشكل المعروف باسم « امام زاده » مع توسع فيه في غرب إيران بإضافة ردهة إلى بنائه لتحويله إلى بناء مقبب مديد ، بينما انتشر في الشرق طراز الجوسق المثمّن الأضلاع المشتمل على حنايا إيوانات مسطحة . كما أقيمت على غراره بيوت بالحدائق ذات بهو وسطي مكشوف . وقد بدأ تعديل جامع الشيخ صفي ليكون مسجداً ضريحيّاً من الطراز الأوّل في القرن السادس عشر ، مع الاحتفاظ بأجزاء من الجامع القديم ، واكتمل في القرن التالي . وله ميدان فسيح ذو باب خارجي فخم ، تليه حديقة ممتدة على هيئة صحن في نهايتها مجموعة من المباني في وضع مائل (رسم ١٨) . وتبلغ مساحة الصحن الداخلي (٣١ × ١٦ متراً) . وإلى يساره الجامع الأقدم الفريد في نوعه ، وهو مثمن الأضلاع ، يقوم على ١٦ عموداً من الخشب ، وبه نوافذ مجوفة ، وليس له محراب لأن القبلة تقع في اتجاه المدخل . وفي ركنه الأيمن يقوم الضريح مؤلفاً من مقام صغير ومصلى ذي حنايا قائمة الزوايا من طبقتين . وواجهته المبنية بالآجر على غرار القصر رائعة الجمال ، ولها باب مرتفع ذو عقد مدبّب في الجناح الأيسر ، وإفريز من المقرنصات كنهاية أفقيّة ، وصفوف منتظمة من النوافذ كنظام عمودي . وهي مزدانة بنماذج مفرعة حافلة بالفسيفساء الخزفيّة .

أمّا البناء المركزي المقرب من الضريح (البيت الصيني – جيني خانه) فله قبّة فوق طارة منخفضة ، وقد شيّد في القرن السابع عشر ، وفيه حُفظت أواني الضريح الصينيّة الفاخرة ، وجدرانه مكسوة بالخشب ، وبها طاقات مختلفة الأشكال والأحجام تُعرض فيها الأواني . وأُلحقت بهذه المجموعة



رسم ١٨– تصميم لجامع الشيخ صفي (ليكون مسجداً ضريحيّاً) في أردبيل

مطابخ كبيرة ومنازل لرجال الدين وفقراء الحجّاج ، ويُعدّ مسجد الشاه في أصفهان (صورة ٦٠) أهم المساجد في تلك الفترة لا من حيث الفخامة وحدها بل من حيث الناحية المعماريّة أيضاً ، رغم ما يبدو من تسامح في التركيز المعماري ، وتراخي السياق بين أبهاء الدعائم حتّى لتكاد الإيوانات الثلاثة به تبدو مباني مقبية مستقلّة .

وفي القرن الثامن عشر أقيم الجامع الأصغر في أريوان ، وهو مقبب ، وبه إيوانان من خلفهما قاعتان مقبّبتان على طرفي صحن ذي بوائك . ويعد جامع شاه سلطان حسين (مادر شاه) الذي أنشىء حوالي سنة ١٧٠٠ م في أصفهان آخر مدرسة فارسيّة كبرى . وبه صحن طويل نُسقت من حوله أربعة إيوانات بحجرات من طابقين ، ووسع عند القبلة إلى قاعة مقبّبة كبيرة . ومن الزوايا الأربع للصحن تؤدي أربعة ممرات إلى أفنية صغرى فوقها حجرات للسكنى من طبقات عدّة . والبناء كلّه منسجم الأبعاد . وليس ثمّة جديد يستحقّ الذكر من ناحية العمارة في المنشآت التي أقيمت خلال القرن نفسه كمدرسة الوكيل في شيراز . ولا شكّ في أن أهمّ منشآت تلك الفترة هي الأضرحة الفخمة التي أقامها الشيعة لأئمتهم في كربلاء والنجف وسامرا وغيرها في العراق ، وقد أقيمت على الطراز الصفوي ، واستمرّ تشييدها حتّى القرن التاسع عشر . والمرجّح أن جامع الكاظميّة قرب بغداد تمّ تشييده سنة ١٥١٩ م في عهد الشاه إسماعيل . وبناؤه واضح ومنسجم جدّاً .

وقد استُعملت الفسيفساء الخزفيّة في جميع المباني الدينيّة الصفويّة ، وتجلّت البراعة الفنيّة فيها ، خاصة في بوابة أردبيل ، وفي إطارات النوافذ وإفريز المقرنصات بواجهة الفناء ، وفي قبّة المحراب تبدو دقة الصناعة والتلوين الرائع للفسيفساء الخزفيّة ورسوم أزهارها وعرانيسها .

عمارة المدن والقصور والمرافق العامة :

كان للشاه عباس الكبير فضل التوصية والتوجيه في تصميم مدينة أصفهان لتكون مقرّاً حديثاً للحكم ، وفي وسطها ساحة فخمة (ميدان الشاه) يحيط بها صف بوائك من طبقتين تقطعها أربع بوابات عالية هي : بوابة السوق ، وبوابة علي قابو المؤدية للقصر ، وجامع لطف الله ، ومدخل مسجد الشاه . ويحيد هذا المسجد في محوره عن الميدان بسبب وضع القبلة ، وإيوان البوابة مائل إلى الميدان بمهارة فائقة ليجعل للمسجد واجهة عليه ، وتمتد إلى الجنوب حدائق من القصر بها جواسق بديعة . ومن أحدها (جيهل ستون) يمتد طريق يخترق المدينة عبر النهر حتّى حديقة (هزار جيريب) مكوّناً بذلك متنزّه (جيهار باغ) الذي يبلغ طوله ثلاثة كيلومترات ، وعلى جانبيه تقوم القصور والجواسق والنوافير ، كما تخترقه قناة ، وينتهي طرفاه بجواسق ، وتمتدّ في محاذاته شوارع عدّة . وأقيمت على النهر جسور (صورة ٦١) خالدة غاية في الروعة بصفوف حناياها التي تؤلّف طبقتين ، وعلى رأسها ووسطها بنايتان .

وقد سار خلفاء الشاه عبّاس الكبير على نهجه في زيادة مباني المدينة ، حتّى بلغت أقصى روعتها وقمة انسجام منظرها العام وتناسقه ، كما يتبين ذلك من الوصف الحماسي المفصل الذي كتبه عنها (شردان) الذي زارها إبان عظمتها . وحدث تجديد في بناء القصور تمثل في زيادة الحدائق المحيطة بها ، وفي اتخاذها أكثر من ذي قبل شكل الجوسق ، وجعل المكان الرئيسي بالقصر صالة مرتفعة تحفّ بها حجرات للسكنى من طبقتين ، تزاد عليهما أحياناً طبقة ثالثة بمثابة قاعة مكشوفة لها سلم منفصل . ولعلّ هذا الطراز قد أخذ عن الأبنية السابقة في غرب تركستان التي كانت تقام من الخشب

وتتوافر فيها التهوية .

وفي القرن الثامن عشر أعيد بناء قاعة العرش التي أنشأها عباس الكبير في جيهل ستون (الأعمدة الأربعين) بعد أن خربها الحريق . وهي مكشوفة على جانبيها مكانان مغلقان ، وتعمقها قاعة قاطعة لها ثلاث قباب تُستخدم للاستقبالات الخاصة . وكانت تحيط بالقصر حديقة كبيرة . أمّا قصر (هشت بهشت) فكان أوسع نطاقاً من حيث بُعد منظور الرياض فيه ، ولذلك كانت تقام الاحتفالات بالأعياد في حدائقه . وأقيمت به حجرات للسكنى بين أربع دعائم من الزوايا .

وأقيم جوسق المرايا (اينه خانه) على غرار (جيهل ستون) ولكن بشكل أبسط . وفيه بهو قائم على أعمدة خشبيّة ونوافذ مشبكة . وكانت هناك جواسق أخرى تهدّمت لضعف مواد بنائها ، وفي الغالب كانت تحتوي على نوافير وأحواض مائيّة .

وفي قصر علي قابو بالميدان نظهر البوابة ولها طابع الجوسق ، أمّا قصر أشرف (مازندران) الذي شيّده عباس الكبير لنفسه فيمتاز بتخطيطه المترامي وبما به من أحواض للماء ، وبأجزائه المقسمة المتناسبة على نمط إيراني بحت . وقد اتخذت الأبنية العامّة في هذا العهد أهمية أكبر من حيث الهندسة المعمارية ، وتعدّدت الحلول السمحة بشكل بيّن ، وكانت الخانات تشيَّد غالباً على نمط المدارس ، فتخطط حجرات النوم والإصطبلات ومخازن البضائع حول الصحن في تناسب ، وشيد بعضها فوق مساحة مسلسة الأضلاع ، وأحياناً شيّد الخان والمدرسة متجاورين في مجموعة مشتركة ، كما يبدو في بناء السلطان حسين بأصفهان . وقد شيّدت بعد ذلك بالعراق دور للاستراحة على الطراز الصفوي ، بها إيوانات فخمة حول فناء فسيح . وكانت الأسواق في أصفهان وشيراز وقاشان وغيرها من المدن تتبعها حمامات في الغالب ، ولها تأثير أخاذ ؛

وللآبار وخزانات المياه والثلج قيمة كبيرة من حيث الهندسة المعماريّة .

أمّا الزخرفة الداخليّة ، فقد شاع استعمال التحلية بالبلاط بدلاً من الفسيفساء الخزفيّة المستعملة في القصور الأصفهانيّة . وارتبطت هذه التحلية بمدرسة التصوير هناك . إذ كانت تآليف كاملة من الصور تُصنع من مربعات البلاط ، وموضوعاتها غالباً مناظر القتال ، وتتدرّج الألوان فيها في انسجام رائع ، تفصل بينها أشرطة عاطلة من الزخرفة . وأدّى استعمال طريقة الترجيج إلى تيسير كبير في الرسم . وكثيراً ما دخلت أجزاء من هذه التغشية للجدران مجموعات عامة . وفي القرن الثامن عشر أصبح الرسم أخشن والتلوين أصرخ ، واستُعملت بلاطات مستطيلة صغيرة تشتمل على موضوع مصور كامل بارز وترجيجات رقيقة ممّا كان يُستعمل في أوّل القرن السابق . وفيما عدا ذلك كانت الزخرفة الخشبيّة تغلب في الأبنية المدنيّة ، مسايرة لهندسة الجواسق ، واقترن استعمال الدهان اللامع بالتذهيب . وكانت الزخرفة بالحفر والتطعيم تكثر في الأبواب والسقوف خاصة ، وإن غلب التصوير الزخرفي على الجدران أحياناً ، وانتشر التجهيز بالمرايا في بعض القصور كقصر المرايا ، وكثيراً ما غشيت الأقسام السفلى من الجدران بالرخام ، وأدى إنشاء النوافير وما إليها إلى إحياء زخرفة النحت وإقامة التماثيل .

وازداد الاهتمام بالتحف المخصّصة للعرض ، ممّا أدّى إلى انتشارها ، كما هو الشأن في غرفة الصيني بأردبيل ، حيث غطيت الجدران بتركيبات خشبيّة حُفرت بها طاقات مختلفة الشكل لوضع الأواني ، ونظمت الجدران بقصر (علي قابو) تنظيماً يتفق وهذا الغرض .

فن الكتابة والتصوير :

كان فن الكتاب في العصر الصفوي متمّماً لبدايته في الفترة المغوليّة عامة ومدرسة هراة خاصة ، فأصبحت تبريز مركزاً عالميّاً لإنتاج المصاحف الخطيّة الفاخرة ، ومنها خرجت أبرع النماذج في النسخ والثلث ، وأبرع الزخرفة والتذهيب ، مع ابتكار التقسيم المصور لصفحات العناوين إلى مناطق منظمة بأطباق نجميّة أو دلايات جامات الخراطيش وما إليها . وتأثرت بهذه المهارة في الرسم الزخرفي فنون أخرى في مقدمتها عقد السجاد . وبقي نموذج المصحف المبتكر هناك مثلاً يحتذى في فارس وتركيا والهند حيث استقدمت لذلك في القرن السادس عشر خطاطين ومزخرفين من تبريز . وفي الوقت نفسه قامت نهضة في كتابة النصوص غير الدينيّة وزخرفتها ، مثل : الشاهنامة وأشعار نظامي وجامي وغيرهما . وأسفر تعاون الخطاطين والمصورين عن إنتاج كتب غاية في الجمال . ومنذ ذلك الحين بدأ الاهتمام الشديد بجمع منتجات أساتذة خط التعليق مثل سلطان علي المشهدي ، ومير علي الكاتب (صورة ٦٣ تحت) .

وكان للمجلدين شأن كبير في المخطوطات الدينيّة وغيرها ، وأنتجوا في التذهيب أعمالاً تفوق منتجات عهد المغول . وأدى استعمالهم القوالب إلى إشاعة الحياة في المسطحات . كما عالجوا تخريم الورق لتحلية الصفحات الداخليّة ببراعة ، واستعانوا بطريقة اللاكيه لتزيين دفّتي الكتاب . وفي الثلث الأخير من القرن الخامس عشر برزت أعمال بهزاد العظيم ، ممثلة تحرر مصوري المصغرات في هراة من الطريقة المغوليّة وتأسيس طراز وطني مستمد من الواقعيّة السليمة . وأصبحت وجهته بعد الانقلاب الصفوي جادة ثقافيّة عامة . وعمل في القصر الملكي من سنة ١٥٠٦ حتى سنة ١٥٢٠ م . وكان

يعين بنفسه المواد التي تُشغل ، ويفضل التآليف التي تشغل الصفحة كلّها أو الصفحتين (صورة ٦٢) . ومن قبله كان الخطاطون يرسمون الخطط للمصوّرين . وامتاز بالتّركيز على الوضع الطبيعي غير المتكلّف والاستعانة بالألوان المتعدّدة المتدرّجة لإبراز الفروق الطبيعيّة بين ملامح الوجوه . وقليلة هي الصور التي رسمها بيده ، ولكن هناك عشر لوحات من القرن السادس عشر تحمل اسمه بغير حق . وقد جاوزت شهرته فارس ، ونبغ من تلاميذه كثيرون نهجوا نهجه في تصوير الكتب ودواوين الشعراء . وابتدع بعضهم مناهج جديدة مثل سلطان محمّد ، مدير الأكاديميّة والمعرض في عهد الشاه تاهماسب ، الذي أحرز نفوذاً كبيراً ، وأدخل عادة اقتناء المرفعات (الألبومات) التي تضمّ نماذج المخطوطات أو الرسوم والصور المصغرة لكبار الفنانين .

ومنذ ذلك الحين تطوّرت مهمّة الرسّامين ، وقلّ اشتغالهم برسم المشاهد القصصيّة ، بينما زاد اهتمامهم بدراسة الصورة والأشخاص في مناسبات بعينها . وكذلك في الموضوعات المستوحاة من الطبيعة . وأصبح وصف واقع الحياة هو المبدأ الفني السائد في مدرسة أصفهان على يد رضا عباس ألمع شخصياتها . وكان فارسيّاً قحّاً في تحريك فرشاته ، على أنّه من حيث اختيار موضوعاته وأمانة نقلها في تخطيطات سريعة وصل إلى ما وصل إليه أساتذة الفن في هولنده خلال القرن السابع عشر ، كما كان للاهتمام بالفن الأوروبي في عهد الشاه عباس الكبير أثر في التطوّر الفني في ذلك العهد .

المنسوجات والسجاد:

ساد أسلوب التصوير خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر جميع مناطق الصناعات الفنيّة، وزادت الموضوعات المستخدمة في صناعات النسيج، وأُنتجت أنواع ممتازة من المنسوجات. فمثلاً، عولج في تصوير موجز موضوعات: قتال الإسكندر للتنين، وزيارة ليلى للمجنون. وتكرّرت معهما رسوم المحبّين من الجنسين، وشاربي الخمر، وغيرهم من الأفراد في صفوف متقابلة على المنسوجات، في ساحات مقسمة حيناً، وفي انتقالات برسوم الشجر أو الدغل أو العرانيس حيناً (صورة ٦٤ فوق).

وكانت هناك منسوجات حريريّة خفيفة متعدّدة الألوان، وديباج ثقيل مقصّب بالذهب والفضة، ومخمل مقصوص لا مثيل له في رقّة الرسم وتكييف ظلال الألوان. وقد وصلت نماذج من هذه الأقمشة الثمينة إلى أوروبا مهداة من الشاه عبّاس الكبير. وبعضها يكسو الجدران في قصر روزنبرج بكوبنهاجن. كما توجد نماذج منها تشتمل على موضوعات زخرفيّة تغلب فيها الرسوم النباتيّة على هيئة عيدان أو جدائل. ويبدو أنّه كانت هناك عناية خاصة بالمنتجات التي تُصنع خاصة للبلاط في أصفهان وقاشان. وبقيت يزد الواقعة جنوب إيران في مقدمة صناع المخمل حتى القرن الثامن عشر. وفي عهد الصفويين تقدمت كذلك صناعة الحرير، وظهرت شمال غرب إيران والمناطق القوقازيّة أردية وأغطية تشعّ بالألوان، وفنون شعبيّة رائعة أخرى.

وفي القرن السادس عشر بلغت صناعة السجاد الإيراني بمصانع الحكومة قدراً لا مثيل له من الإتقان في دقّة الرسم ووفرة التلوين ومهارة الصنّاع اليدويّين. وكانت تنتج نوعاً أكثر عدداً يتركز فيه النموذج تركزاً شديداً، ونوعاً يحتوي على رسم متصاعد في اتجاه طولي، يُعرف بعضه باسم سجاد الزهريات،

وبه موضوعات زهور منوعة ترتبط بواسطة عرانيس ورقيّة رفيعة وتقطعها زهريات مجنحة (صورة ٦٤ تحت) . ويوحي شريطها الضيق بأنّها كانت تُصنع لتوضع متجاورة . ولخلوها من تصاوير الأحياء كثر استعمالها للدلالة على اتجاه القبلة في مصليات الجوامع . وتبدو بعض الصلات بينها وبين منتجات الفترة المغوليّة السابقة بالقوقاز . ولذلك يرجح أنّها نشأت في شمال غرب إيران مثل « سجاد الحدائق » الذي يمثل الحدائق الإيرانيّة بأحواض وسطها والقنوات الجارية على جوانبها ، والشوارع المشجرة والأرض المكسوة بالأزهار . وبقي هذا النوع يتبع هذا المنهج حتّى القرن الثامن عشر . وهناك سجاجيد بها صفوف تصاعدية تحوي شجيرات أزهار وأشجاراً مورقة متنوّعة ، يرجح أن صناعتها نشأت في جنوب إيران .

أمّا السجاجيد التي يتوسطها رسم لأنماط مقسمة إلى أربعة أجزاء متناسبة ، فكان المقصود منها أن تفرش كلّ سجادة منها على حدة ، وإطارها لذلك أعرض وأربى ، ويختلف عن الرقعة في اللون والرسم . وكانت القاعدة أن يؤكّد الوسط بصورة مستديرة أو بيضاويّة ، مسنّنة أو نجميّة الشكل ، وأرضيتها من لون آخر . وكثيراً ما كان لها ملاحق أصغر من أعلى وأسفل . وإذا دخلت الزوايا وصلات متطابقة فإنّها تبدي صلة ظاهرة بفن الكتاب . وغالباً كانت سجاجيد الدلايات تخصّص لأغراض دينيّة . وفي متحف فيكتوريا وألبرت في لندن قطعة فاخرة من سجادة كانت بجامع أردبيل يرجع تاريخها إلى سنة ١٥٣٩ م ، تتدلى فيها قناديل كبيرة من النجمة الوسطى المشغولة ببيضاويات مدبّبة إلى داخل الرقعة . وكثيراً ما تشترك في زخرفة الشريط أزهار مراوح نخيليّة بين أشرطة سحابية أو رسوم عربية . وأحياناً يحدث تغيير مستحبّ يتألف من خراطيش مستطيلة وورقات ورد ، ثمّ يعود فيبدو مذكراً بصناعة التجليد .

وفي قطع فاخرة دنيوية كانت الأرضية تُشغل غالباً بأنواع من الأشجار تتخللها زخرفة ملوّنة من الحيوانات ، منقولة عن الطبيعة أو من الأساطير في شرق آسيا دون علاقة بينها غير التناسب والتناسق (صورة ٦٥) . وغالباً كانت الصور الوسطى تملأ بطيور مرفرفة ، كما كانت المراوح النخيلية في الأشرطة تحول أحياناً إلى وجوه حيوانيّة وأشكال أرابسك أو إلى ما يشبه طائر الدرّاج . كما كانت تظهر أحياناً في رقع الخراطيش أشعار فارسية بخط التعليق . وتبلغ الزخرفة الحيوانية قمتها في سجاجيد الصيد الواسعة ، الحافلة بمناظر كاملة للصيادين الفرسان ، وفي متحف فينّا قطعة من هذا النوع كانت ضمن مجموعة بلاط هابسبرج ، وهي معقودة بالحرير وموشاة بخيوط من الذهب والفضة . ومن المؤكد أنها من رسم سلطان محمد أو فنان معاصر له ، ولها إطار بالغ الروعة ، تتكرّر في موضوعه تصاوير جنى فوق أرضية محلاة بعرانيس رقيقة من الزهور والطيور الصغيرة . وقد أعقب ذلك تقليل من الصرة الوسطى إلى حد كبير ، ثمّ ألغيت وصار التأليف فوق السطح أكثر بُعداً من التكلف وإن بقي التمركز فيه . وفي قطع أخرى وجدت رسوم للحيوان والفرسان والنبات في خراطيش عدّة وغطيت الرقعة بصفوف من هذه الخراطيش . وفي القرن السابع عشر ظهر نوع من السجاد ، ربما في هراة ، خالٍ من صور الأحياء ، وتتنازع رقعته أزهار مراوح نخيلية وأشرطة سحابية .

وفي عهد الشاه عباس الكبير ظهرت « السجاجيد البولونية » نسبة إلى النسر البولوني الذي كان بعضها يحتوي عليه . كما ظهرت قطع مماثلة في أكثر بلاطات أوروبا ، وتبين أنها جُلبت من فارس بواسطة السفراء . والمعروف أن هناك منتجات من صناعة نسيج البلاط الإيراني كانت تُصنع خصيصاً لتهدى إلى الغرب ، وهي من الحرير ، ومتقطعة العقد لتتخللها

خيوط الذهب والفضة ، وتمتاز عن المجموعات الأخرى بأن لونها أزهى (صورة ٦٦) . وفيما عدا ذلك كان رسمها يشتمل على أكثر النماذج تنوّعاً ، وتصحبها أحياناً زخرفة حيوانية ، وتنتظمها دلايات . وأحياناً تكون رقعاتها غير مرتبطة . كما كانت تُصنع للغرض نفسه أكلمة من الحرير تحتوي على رسوم مختلفة .

ولم يُعرف بالتأكيد أين صُنعت هذه الأنواع المختلفة . وقد بدأت صناعتها تتدهور في القرن الثامن عشر ، فتفككت النماذج وتداخلت في غير نظام ولا تنسيق . ولم يعد رسمها أو تلوينها يبعث على الارتياح ، وإن بقيت الأيدي الماهرة التي تستطيع أن تصنع فراشاً نافعاً للأرض .

الأسلحة والخزف :

لم توجد في ذلك العهد أدوات منزلية معدنية إذ كانت الأوعية النحاسية المقصورة هي السائد استعمالها . ولكن صناعة الأسلحة فيه لم تكن أقلّ منها في الفترة المغوليّة ، وقد حلّت السيوف المقوّسة محل السيوف المستقيمة (التيموريّة) . وما لبثت النصال الصفويّة الرشيقة أن حملت شهرة السيوف الأصفهانيّة إلى الخارج . وإلى جانب التحلية بالذهب والنقوش الكتابيّة استُعملت التحلية برسوم فنيّة رائعة محفورة في الحديد . وانتشر استعمال الخناجر المسحوبة النصل قليلاً إلى الداخل . وحوالي سنة ١٥٠٠ م صُنع في هراة نموذج للخناجر استمرّ اتّباعه في القرون التالية . وكان لبلط الحرب الحديدية والفولاذيّة شكل مميز في هذه الفترة . ويوجد حتى الآن عدد كبير من قطع الخوذ الفارسيّة على جانب عظيم من الجمال ، وبلغت الذروة في دقة الصنع وفي التحلية بالحفر البارز والكسوة بالذهب ، وهي تمتاز بصغر

حجمها لأنها تُلبس على الرأس مباشرة لا فوق العمامة ، كما توجد قطع من الترّوس المستديرة ذات سرة بارزة . ويبدو أن عمليّة التكفيت كانت ما تزال في أوجها في القرن السابع عشر .

وفي العصر الوسيط قامت محاولات لصنع خزف عادي مماثل للبورسلين من حيث عدم التشقق والشفافية . واستؤنفت هذه المحاولات بصورة أكبر في عهد الصفوي لمواجهة الواردات الصينيّة التي زادت منذ العهد المغولي . وأمكن تقليد البورسلين الأزرق الذي كان مخصّصاً للشرق الإسلامي من السلطانيات والأباريق والأطباق التي كانت تحمل زخرفة آسيا الصغرى الأصيلة وبلغ من إتقانها الفني أن اعتبرها الأوروبيون حيناً من الزمان بورسليناً أصليـاً . وقد اتسع نطاق الإنتاج إلى حد كبير في عهد الشاه عبّاس الكبير واستمرّ حتّى القرن الثامن عشر . وهناك نوع من الصُّلب الشبيه بالخزف كان يحمل اسم ذلك الشاه ، واحتفظ بسمعة صناعة البريق المعدنيّة القديمة . كما اتّبع طراز « منج » في الأواني والقناني والفناجين القريبة في نقاء لونها الذهبي من منتجات القرون الوسطى ، ولكنها لم تستمر طويلاً . وممّا يدلّ على ازدهار صناعة الزجاج في ذلك العهد ، أن بين بقايا منتجاته قناني منفوخة مصنوعة من زجاج رقيق ملوّن ، كانت في الغالب تُستعمل لرش ماء الورد ، عدا أباريق وزهريات طريفة مصنوعة من مادة مماثلة .

الطراز المغولي في الهند

بدأت بشائر الطراز الهندي الإسلامي الوطني في عهد الأسرة التيمورية المعروفة بأسرة « كبار المغول » . ورائدها « بابر » . وتطوّر هذا الطراز وانتشر فيما يسمّى بعهد الباثانيّين . وفيه معارضة واضحة للتيارات الفنيّة الهندوسيّة ، وظاهره يُذكر بالأشكال الإيرانيّة ، لكنّه في الحقيقة يغترف من تقاليد ثابتة ويتبع تطوّراً أصيلاً . وفي عهد همايون (١٥٣٠ — ١٥٥٦ م) الذي عاش سنين عديدة في بلاط الشاه تاهماسب قبل خلعه يمكن التثبت من وجود نفوذ فارسي ، ما لبث أن انتهى في عهد « أكبر » (١٥٥٦ — ١٦٠٥ م) نتيجة لنهضة المثل الوطنيّة العليا التي بلغت أوجها في عهد خليفتيه : جيهان جير ، والشاه جيهان (١٦٢٨ — ١٦٥٩ م) . ثمّ تولاها الجمود تدريجاً .

وكانت مدينة أجرا هي عاصمة الهند في أوّل ذلك العهد ، ثمّ حلّت محلّها مدينة فاتح بورزكري التي أنشأها أكبر سنة ١٥٦٩ م واستمرّت حتى سنة ١٥٨٣ م . وتلتها لاهور ، ثمّ أجرا مرّة ثانية ، فمدينة دلهي في النهاية . وشهد القرن السابع عشر عهداً جديداً من الازدهار الفني ، لم يبقَ منه مع الأسف غير أطلال .

وإلى جانب أباطرة المغول برز أمراء مسلمون آخرون كان لهم شأن في ازدهار الحضارة والفن خلال القرن السادس عشر والسابع عشر ،

خاصة في المنسوجات وتصوير المصغرات ، بصورة لا مثيل لها في البلاد الإسلاميّة الأخرى .

المدافن والمساجد :

احتلّت الأضرحة المقام الأوّل في العمارة الإسلاميّة بالهند خلال المرحلة التالية . وقد امتازت بفخامة أشكالها وأهميتها البارزة من حيث المظهر المعماري العام . واتخذت القباب هناك شكلها المميز الشبيه بزهرة اللوتس أو البصلة . وتُعدّ مدافن الحكام أهم المنشآت بهذا الشكل ، وترتبط بهندسة الحدائق الهنديّة بشكلها الجديد كجواسق مربّعة أو مثمنة الأضلاع لها بوائك من العقود المدبّبة ، إذ كانت تقام وسط الماء أو بين روضة غنّاء ، وكان ثقل البناء يخفف بحنايا غائرة أو أروقة مكشوفة ، وأحياناً بمنشآت طريفة ممّا يعلو (الأخصاص) .

وأهمّ هذه البنايات في القرن السادس عشر هو ضريح شير شاه في ساهسارام ، ويبدو كتلة منسقة بارزة من الماء ، تحفّ بها شرفات بديعة رائعة . أمّا ضريح الأمبراطور أكبر المشيد في حدائق سيكندره فيبدو بهواً مديداً ذا أروقة هاوية متعدّدة الطبقات ، أشبه بنمط فيهارا المتبع في الأديرة الهنديّة . ولا شكّ أن أبدع منشأة من هذا القبيل ، وربّما في كلّ العصور ، هي منشأة « تاج محل » قرب أجرا ، وقد شيّدها شاه جيهان (١٦٣٠ — ١٦٤٨ م) تخليداً لذكرى زوجته الجميلة الشابة (صورة ٦٧ تحت) . ويقوم تاج محل في نهاية حديقة مستطيلة تتخلّلها أحواض للماء ، ومن خلفه مباشرة يبدو نهر جمنا ، وقد كسي بالمرمر الناصع اللامع ، ولتباينه مع الأبنية المجاورة المبنية بالحجر الرملي الأحمر ، تأثير عميق . ويبدو الطابع الإيراني واضحاً في واجهته وحدها ، بينما يغلب الطابع الهندي على ما عداها في الأركان

المائلة ومحيط القبّة ، وتشكيل أبراج الزوايا الأربعة ، وكذلك في الأبنية الداخليّة . والضريح في مجموعه يوحي بعبقريّة مبتكرة ، ويسوده انسجام تام كأبدع ما وصلت إليه الهندسة المعماريّة الأوروبيّة في العصر الحديث .

وقد مهد لإنشاء تاج محل ضريح (اعتماد الدولة) المشيد سنة ١٦١٠ م وفيه ترتبط الأبراج الأربعة بالجوسق . كما يرجع إلى هذا النمط ضريح محمود عادل شاه في بيجابور ، إلاّ أنّه يختلف عنه في توخيه الفخامة والتكتل . وقد شيّد حوالي سنة ١٦٦٠ م . وتدنو الأبراج الركنيّة الأربعة فيه رأساً من مربع الجدران . وفي نوافذها المؤلفة من سبع طبقات فجوات تجعلها تتعادل مع ثقل قبّة الضريح الهائلة التي يبلغ قطرها ٣٨ متراً .

وفي بناء المساجد ، احتفظ المغول بالتقاليد القديمة ، وروعي ترامي المباني لإظهار فخامتها ، ولكن تباعد المنشآت الكبيرة أفقدها وحدة المجموع . ويُعد المسجد الكبير في بيجابور من أهم الأمثلة في القرن السادس عشر . وبه قاعة كبرى مقبّبة في الوسط ، وقباب صغيرة فوق كلّ مربع بقاعة الدعائم . وفي مسجد فاتح بور سكري ثلاثة أبهاء متجاورة للصلاة بأحد الجانبين الضيقين من الصحن الكبير ذي البوائك وبناية بوابة شامخة على هيئة الجوسق في أحد الجانبين العريضين ، وهناك المسجد الكبير الذي بدأه أكبر في أجرا ثمّ أتمه جيهان جير الذي بنى مسجد لاهور . وشيد جامع دلهي في عهد شاه جيهان ، ويمتد في عرض فوق شرفة هائلة ، وقسمت بناية بوابته إلى أقسام متساوية ذات طبقات ثلاث وواجهة يسيطر عليها إيوان المدخل العالي ، وتختمها مئذنتان دقيقتان ، وترتفع خلف الواجهة قباب الحرم الثلاث بشكلها البصلي (صورة ٦٨ تحت) . وقد شيّد شاه جيهان في مجموعة القصر في أجرا : مسجد اللؤلؤ (١٦٤٨ — ١٦٥٥ م) . وقد بلغ الذروة في دقّة شكله وإتقانه ، وهو مشيّد من الحجر الرملي الأحمر من الخارج ، وداخله كلّه من المرمر

الأبيض ، وبه عقود مسنّنة أنيقة (صورة ٦٧ فوق) . وهناك مسجد أصغر بالاسم نفسه شيّده أورنجزيب من الرخام ، وهو مسجد القصر في دلهي .

القصور والقلاع :

كانت القصور الهندية في القرن الخامس عشر تتبع إلى حد ما طراز العصر الباثاني ، وفي مقدمتها قصر راجامان سنغ في جوالبار ، وبذلك ارتبطت الفترة المغوليّة بماضي الإسلام في هذه المنطقة . وبقيت العناصر الهنديّة مفضلة في عهد أكبر لتسامحه الديني ونعرته القوميّة ، ثمّ تراجعت في عهد خلفائه أمام الفكرة الهنديّة الإسلاميّة . وتُعد العاصمة الجديدة « فاتح بور سكري » أهم منشآت أكبر . وقد أحيطت من ثلاث جهات بسور يمتد خمسة كيلومترات ، واستندت من الجهة الرابعة إلى بحيرة صناعيّة . وبها قصور للبلاط ودور للحكومة ومساجد وأسواق ومرافق أخرى . وقد بقيت في حالة جيّدة بعد إخلائها تماماً لنقل العاصمة إلى لاهور سنة ١٥٨٥ م . والواقع أنها لم تنظم تنظيم المدن عند تخطيطها ، فكان لكلّ مبنى تأثيره الخاص ، ومن ذلك : قاعة العرش الكبرى أو الديوان العام في « بانج محل » . وهو مبنى علوي لقاعات مكشوفة يتألف من خمس طبقات ومدرج إلى أعلى طبقاً للمبدإ الهندي القديم . ومنه أيضاً الديوان الخاص بالاستقبالات ، وهو مربع مؤلّف من طبقتين ، وله أربعة أبواب وعمود في الوسط يحمل السقف على ركائز من المقرنصات . ولم يبقَ من هذا السقف سوى إفريز دائري وبعض الجسور المحيطة والمنصات (صورة ٦٨ فوق) . وللبناء من الخارج تتويجات مقبّبة على مثال تاج محل .

وفي المدينة بيت صغير ذو قاعة واحدة ، اسمه « رومي سلطانه » وبه

حوض مربّع للماء . ثمّ قصر « جوض باي » وفي إحدى طبقاته المدرجة قبوات مؤلّفة من عقود فارسيّة لها مظهر الخشب . وألحق به بناء مكوّن من خارجات ، ظهر بعد ذلك في كثير من الأبنية ويطلق عليه اسم « هوا محل » . وبه كذلك جوسق اسمه « راجا بربال » كان في الأصل يتبع الحريم توحدت فيه الأماكن والقاعات المحجوبة والسطوح المكشوفة في أسلوب كلاسيكي فوق ما يشبه الصليب المعقوف .

ومن آثار أكبر : قلعة شيّدت من قوالب الحجر الرملي الأحمر منذ سنة ١٥٦٦ م واتخذها مسكناً عدّة مرّات ، آخرها من سنة ١٦٠٠ حتى سنة ١٦٠٥ م . وكذلك أكبر سور المدينة وفيه باب دلهي الضخم . والقصر الأحمر الذي يُنسب خطأً إلى شاه جيهان . وتبدو الأفكار الهندسيّة الإيرانيّة أوضح فيه كمجموعة ، بينما يبدو كلّ شكل على حدة هنديّاً كطريقة الإنشاء . وفي إحدى قاعاته عوارض حجريّة ساندة فريدة في نوعها ، وفي قاعة أخرى ركائز دعائم مدرجة ذات شطور منحوتة . وفيما بين سنتي ١٥٧٢ و ١٥٧٥ م شيّد أكبر قصراً في إجمير كان يؤثر الإقامة به ويتألّف من فناء بسيط تحيط به حجرات منفردة وبوابة ، وأبراج ضخمة مثمنة الأضلاع على غرار الخانات الإيرانيّة . وفي وسطه فيللا منعزلة كان اسمها « بارا داري » .

وفي القرن السابع عشر استُبعدت من عمارة القصور الهنديّة : التفاصيل الزخرفيّة ، وتقوية أشكال البناء . وبلغ ازدهار البناء أقصاه في عهد شاه جيهان ، ولم يبقَ من العمائر التي افتن في تخطيطها وبنائها وكانت آية في جمال الهندسة المعماريّة ، سوى أبنية مفردة ، كديوان الاستقبالات الرسميّة العام في قلعة أجرا ، وهو بهو أعمدة به سبعة أروقة يمتد مكشوفاً إلى الفناء بعقود مسنّنة . والديوان الخاص القائم إلى الخلف حول فناء ذي حديقة ،

وهو مكان متعامد من الرخام بديع الشكل له أبواب كبيرة ورواق أمامي من الأعمدة .

أمّا الأبنية المخصّصة للحريم فكانت تؤلّف مجموعة خاصة تسيطر عليها قاعة للحفلات مقامة على دعائم اسمها «خاص محل» . وأمامها حديقة تربيعات ، وتلحق بها (أخصاص) بعضها رائع بهندسته المعماريّة . وقد دُمرت الأفنية والقاعات بقصر دلهي تماماً ، ولكن شكلها التخطيطي ما زال باقياً يعطي فكرة عمّا كان للقصر من فخامة . كما أن السور الخارجي للقلعة يدلّ على صبغتها القويّة .

وفيما يختص بتخطيط ضاحية مدينة «شاه جيهان أباد» كان هدفه أن تكون حول مباني القصر كالهلال ، بينما النهر في المؤخرة . أمّا القصر نفسه فيشغل مستطيلاً تشغل وسطه مباني الاستقبالات التي تضمّ صحن الاحتفالات وقاعة العرش والمخادع الخاصة وبينها الديوان الخاص مفتوحاً من جميع الجهات على عكس مثله في أجرا . وكان سطحه منبسطاً يقوم على دعائم مربعة الحواف وعقود مشرشرة . وتلحق به حدائق تتناثر فيهـــا (الأكشاك) .

أمّا قلعة لاهور التي شيّدها أكبر سنة ١٥٨٤ م فتقع بمعزل عن المدينة . ومن المباني الكبيرة التي أُقيمت خلال القرن السابع عشر مبنى «شيش محل» أي قاعة المرايا .

زخرفة البناء :

أدّى تفضيل البناء بالحجر الرملي الأحمر ، الموروث عن العهد الهندوسي ، إلى تقوية الفن التشكيلي ، فصارت أجزاء البناء تغطى بنماذج تملأ المسطحات

بأشكال عديدة تشير إلى صلتها بالطرازين : الصفوي والعثماني . ثمّ فُضّلت الأشكال الأكثر اتزاناً فصار الحجر يكسى بجصّ مصقول ، ورسم بعد ذلك رسماً زخرفيّاً . ومع ظهور الكسوة الرخاميّة في القرن السابع عشر ، بدأ الاتجاه في الهند إلى صناعة التخريم الدقيق كالدانتللا في حشوات النوافذ والتكعيبات المرمريّة كما هو الشأن في تاج محل . ثمّ إلى تطعيم الرخام بمختلف الأحجار الشبيهة بالكريمة . وبذلك اكتسب بهو المقابلات الرسميّة بقصر دلهي روعة التلوين في رسوم الأزهار والعرانيس الدقيقة . كما استُعملت فسيفساء المرايا في السقوف والأجزاء العليا للجدران في « شيش محل » . واستُعملت في أرضيّة الجص قطع رقيقة من الزجاج الملوّن ، في نماذج كالسجاجيد أو رسوم جلدة الكتاب . وأحياناً تشتمل هذه الزخرفة على ألواح زجاجيّة عليها حدود أوعية مختلفة مركبة في رقع العقود ، كحنايا الزينة في أردبيل . وكانت تُستعمل في العمائر المدنيّة الهنديّة أيضاً كتجويفات أصليّة في الجدران (صورة ٦٩) .

ولم يكن للزخرفة بالخزف دور جوهري في الهند ، وما وجد هناك من بقايا فسيفساء الخزف ، أو التغشية بالبلاط ، لا يمكن أن يقارن بآثار إيران . وفي العهد المغولي المتأخر استُعملت أحياناً تصاوير آدميّة لتزيين مساحات كبيرة ، بعد نقلها مكبرة عن التصاوير الموجودة في بعض الكتب .

تصوير المصغرات :

كانت مهنة الرسامين حتّى منتصف القرن السابع عشر تلقى من اهتمام الأباطرة هناك مثل ما كانت تلقاه من أمراء فارس . على أن التوجيهات العليا والرسميّة كثيراً ما أثرت في قوّة الخلق والإبداع وجودة الإنتاج الفني . وعلى ذلك

نجد خلال هذه الفترة نحتاً بديعاً وعدداً كبيراً من الملكات ، ولكننا لا نجد شخصيّة واحدة عبقريّة أتت بجديد يستحقّ الدراسة والتخليد .

وكان دور تصوير المخطوطات ثانويـّاً ، ثمّ بدأ التطوّر بابتكار الأوارق المفردة (الأطر) التي صُنعت لتضمّ الصور (ألبومات) . كما ظهر في التصوير العرضي للنصوص مع استقلال الصور من حيث التوليف . ويبدو أن الرسامين الفرس الذين استقدمهم « بابر » من بخارى ، حملوا معهم إلى الهند طريقة « بهزاد » . لكنهم في البداية كانوا يمثلون مبادىء جديدة في التلوين . ثمّ تجدّد التأثر بالطابع الفارسي في عهد همايون . ولم يظهر أساس الطراز الوطني الهندي إلاّ في عهد أكبر ، الذي استخدم رسامين من الهندوس متأثرين بتقاليد قديمة تتصل برسوم اجانتا الجدارية . وقد أمر أكبر بتصوير الملاحم والأقاصيص الهندية ، وبإصدار طبعات ضخمة من رواية « حمزة » المحبوبة . وكانت الموضوعات التاريخيّة والأسطوريّة السائدة تعالج بفن تعبيري رفيع في تصوير دقيق .

وكان الأمبراطور جيهان جير نفسه من أشدّ معاصريه ولعاً بجمع الصور ، وبفضل تشجيعه للفنانين ظهرت مناظر كثيرة للبلاط ، وصور ودراسات عن الطبيعة . وارتفع شأن أخصائيين من أمثال : المنصور المتخصّص في رسم الحيوان (صورة ٧٢ فوق) . وازداد الاتجاه الواقعي قوّة بواسطة اللوحات والصور المحفورة . ومن أروع أعمال ذلك العصر : تحلية الهوامش بألوان ذهبيّة مختلفة ، مع تصوير سفلي رقيق ملوّن كإطار لنماذج لمشاهير الخطاطين . والتصوير بالنقل الأمين عن الطبيعة . وفي تصوير الاستقبالات الأمبراطوريّة (دربار) مثلاً ، كانت صور المشتركين فيها تشبههم إلى حد كبير . وقد بقيت صور مفردة لأكثر الشخصيات البارزة في ذلك العصر . بل إن الشاه جيهان أمر برسم فيلقه وخيوله وصقور صيده ، وكان يعنى بتسجيل كلّ

حادث غريب في صورة (صورة ٧١) ، ولم يهمل في ذلك حتى العنصر الزراعي ، والأحوال الجويّة .

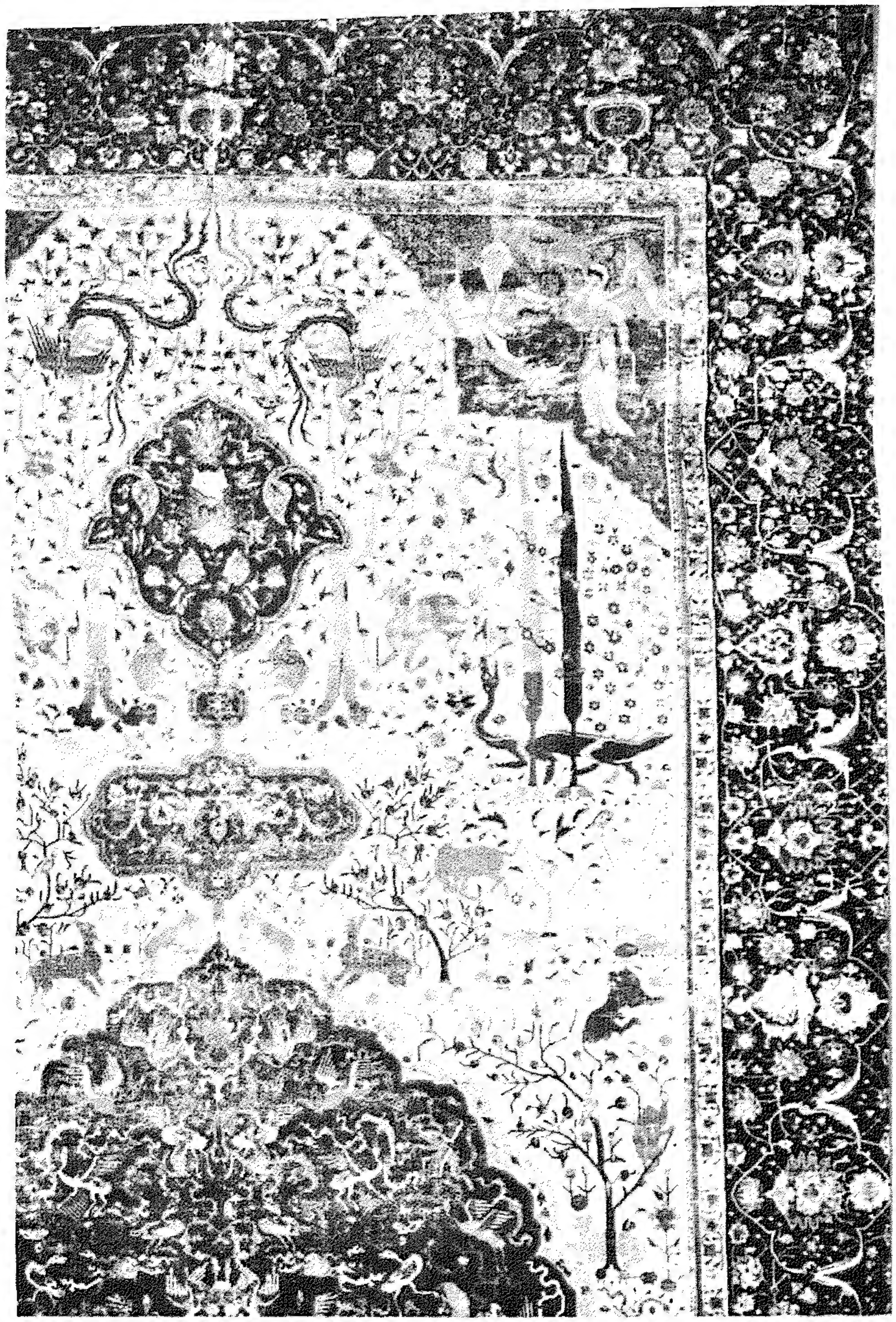
أمّا فيما يختص بالتصوير المصغر فلم يجدّ فيه ما يستحق الذكر في ذلك العهد . واختص تصوير الرأس بأكبر العناية غالباً .

وفي عهد الأمبراطور أورانجزيب ، فقد أكثر الرسامين مراكزهم في بلاطه ، لأنّه كان صوفيّاً متزمّتاً ، واستمرّ ذلك طول عهده (١٦٥٩ — ١٧٠٧ م) .

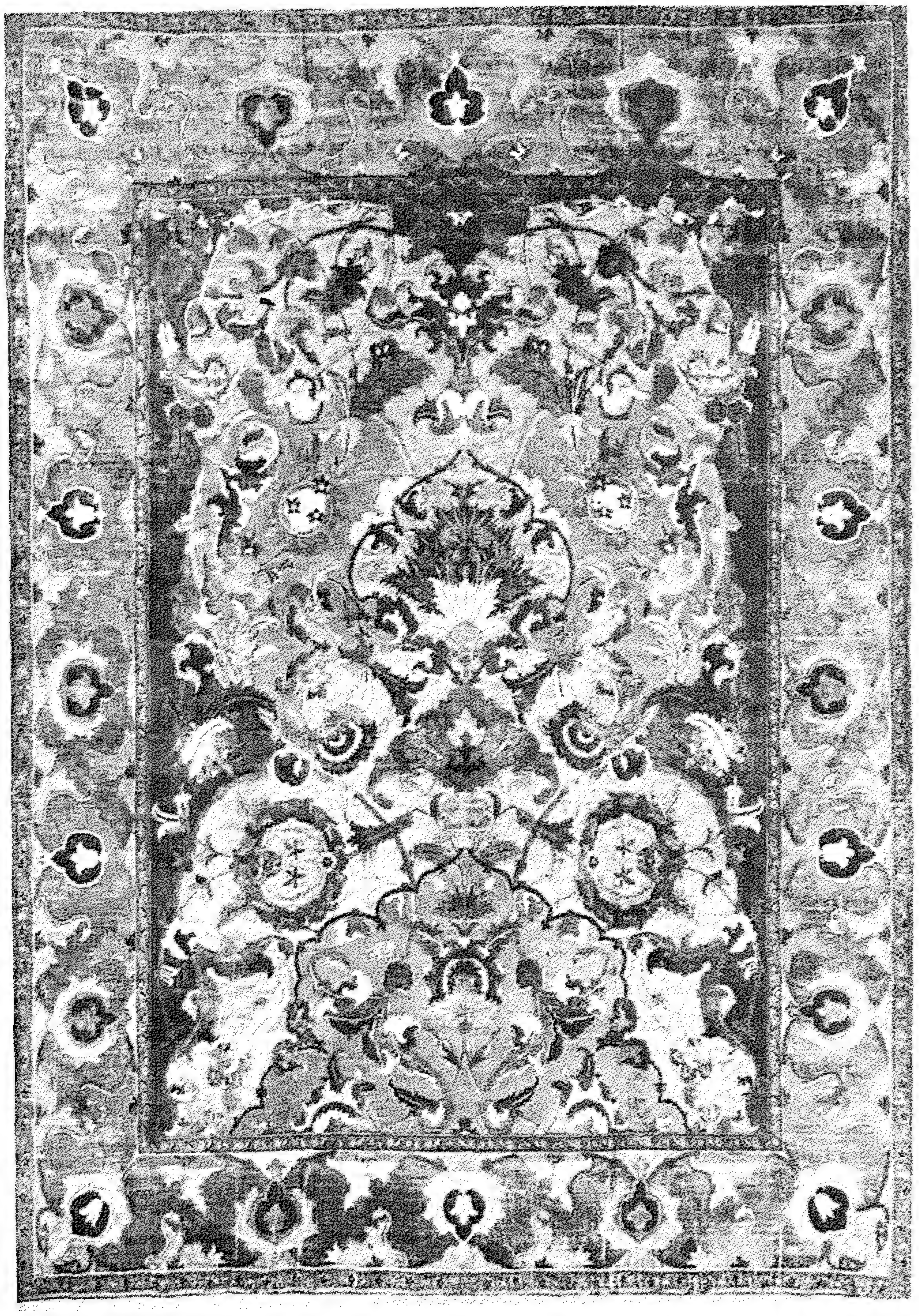
وحينما نشط فن المصغرات من جديد في القرن الثامن عشر ، ساد الاتجاه الشعبي في التصوير ، مع تفضيل الموضوعات الروائيّة والعاطفيّة المعتمدة على النماذج القديمة (صورة ٧٢ تحت) ، واشتدّ الإقبال بخاصة على النوع المأخوذ من الفن الهندوسي المعروف برسم « راجيني » . ويقوم على تعبيرات بالصورة عن الحركات والتنغيمات الموسيقيّة (صورة ٧٣ فوق) . وصاحَبَ تصوير الكتب مزيد من العناية بالخط وفن التجليد . وبلغت صناعة جلدة الكتاب المطلية باللاكيه وتغلب فيها نماذج الأزهار حدّاً يداني ما بلغته قبل ذلك في إيران .

الأقمشة والسجاد :

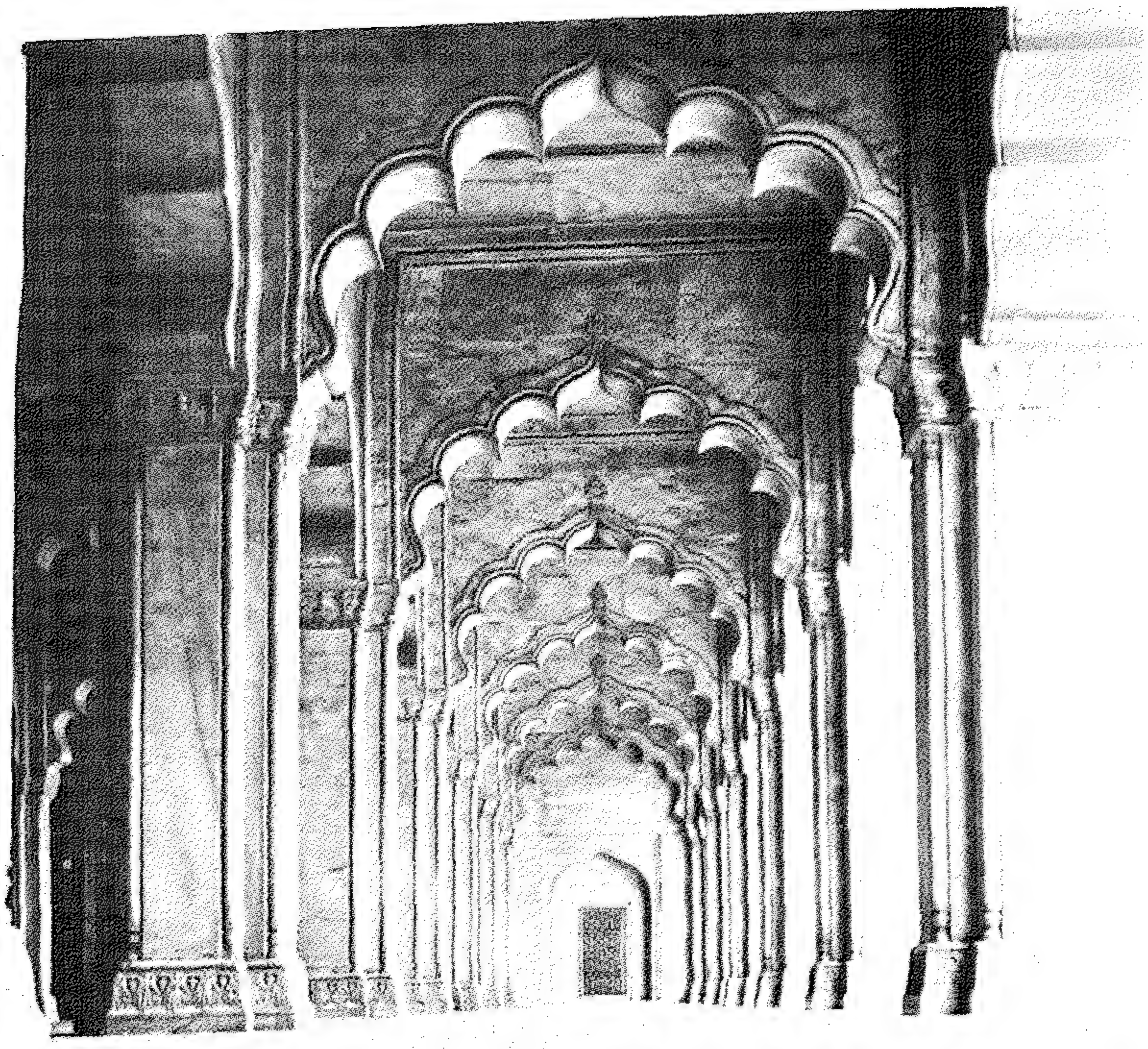
أحرزت صناعة الديباج المقصب والمخمل تقدّماً كبيراً في الهند الإسلاميّة خلال القرن السابع عشر ، ممّا يوحي باستنادها إلى صناعة المنسوجات في إيران ، وامتاز أسلوب العرض بأعواد الأزهار المتراخية المصفرفة في زوجين متقابلين ، والأزهار المفردة أحياناً . وكانت هناك تنويعات لكن لا يسهل تمييزها دائماً من المنتجات الإيرانيّة . وبقي التطريز بوجه عام في نطاق الفن الشعبي المهذب .

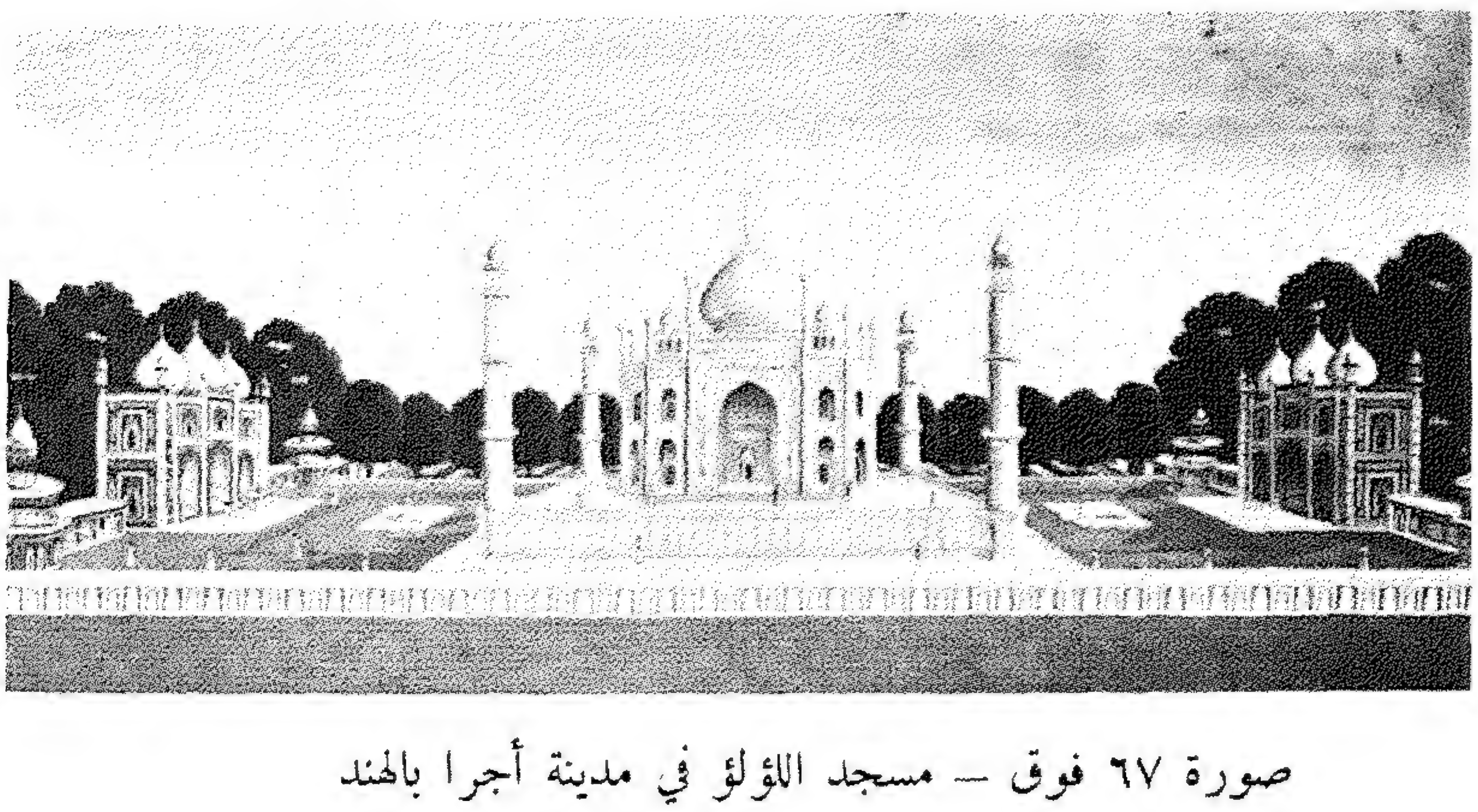


صورة ٦٥ — سجادة الحيوان في متحف بمدينة لوس أنجلوس



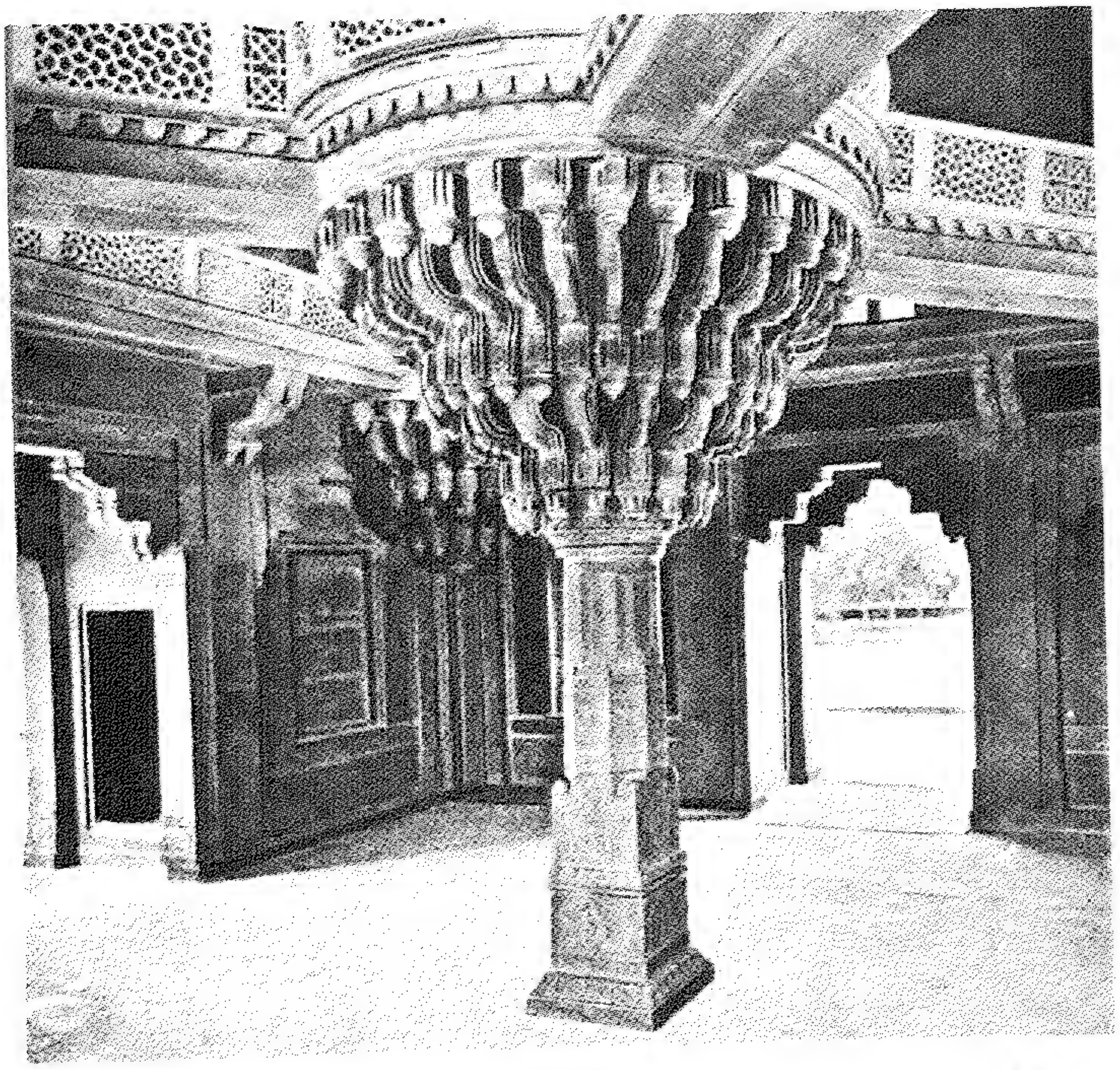
صورة ٦٦ — صورة للسجادة المدمرة المعروفة بالسجادة البولونيّة

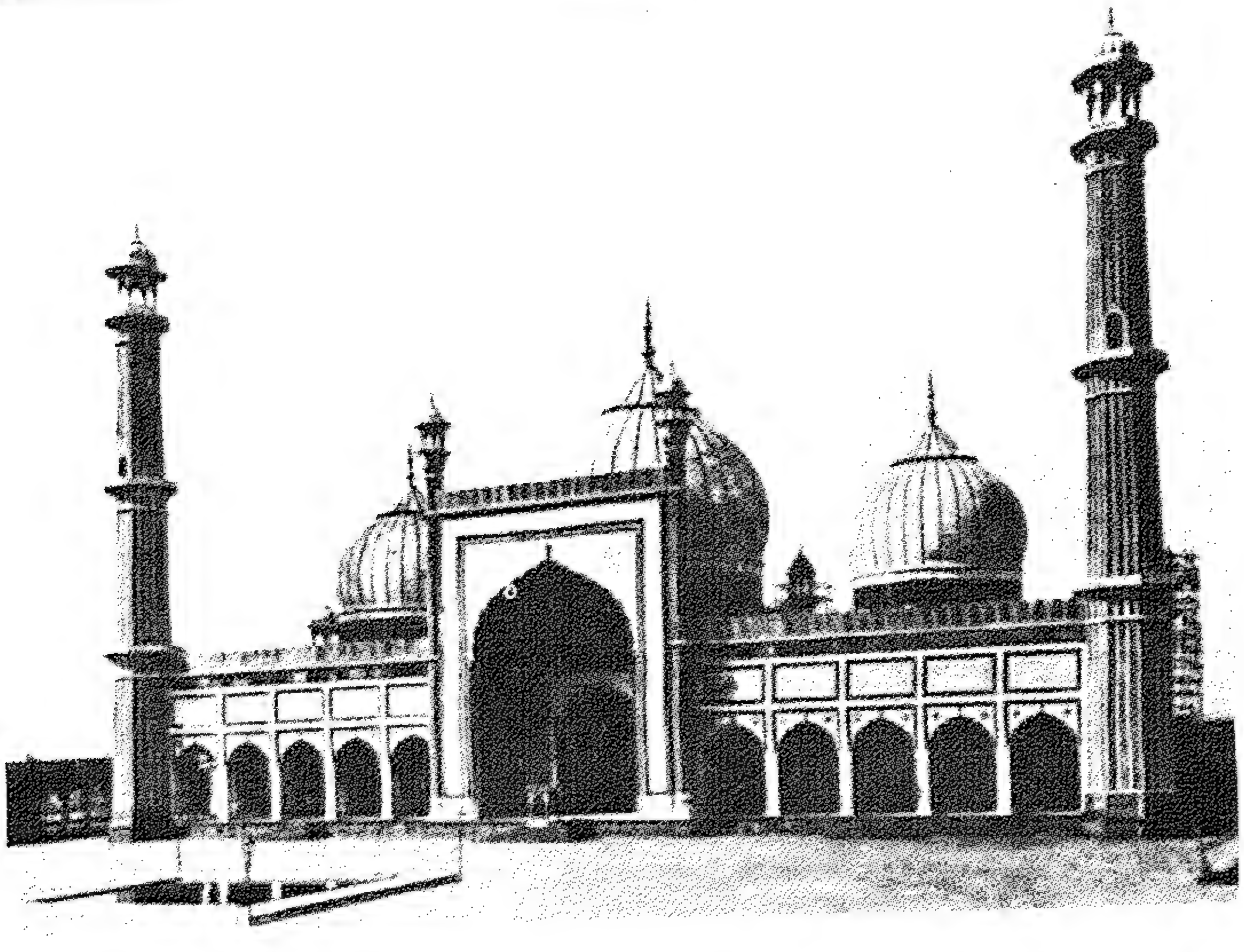




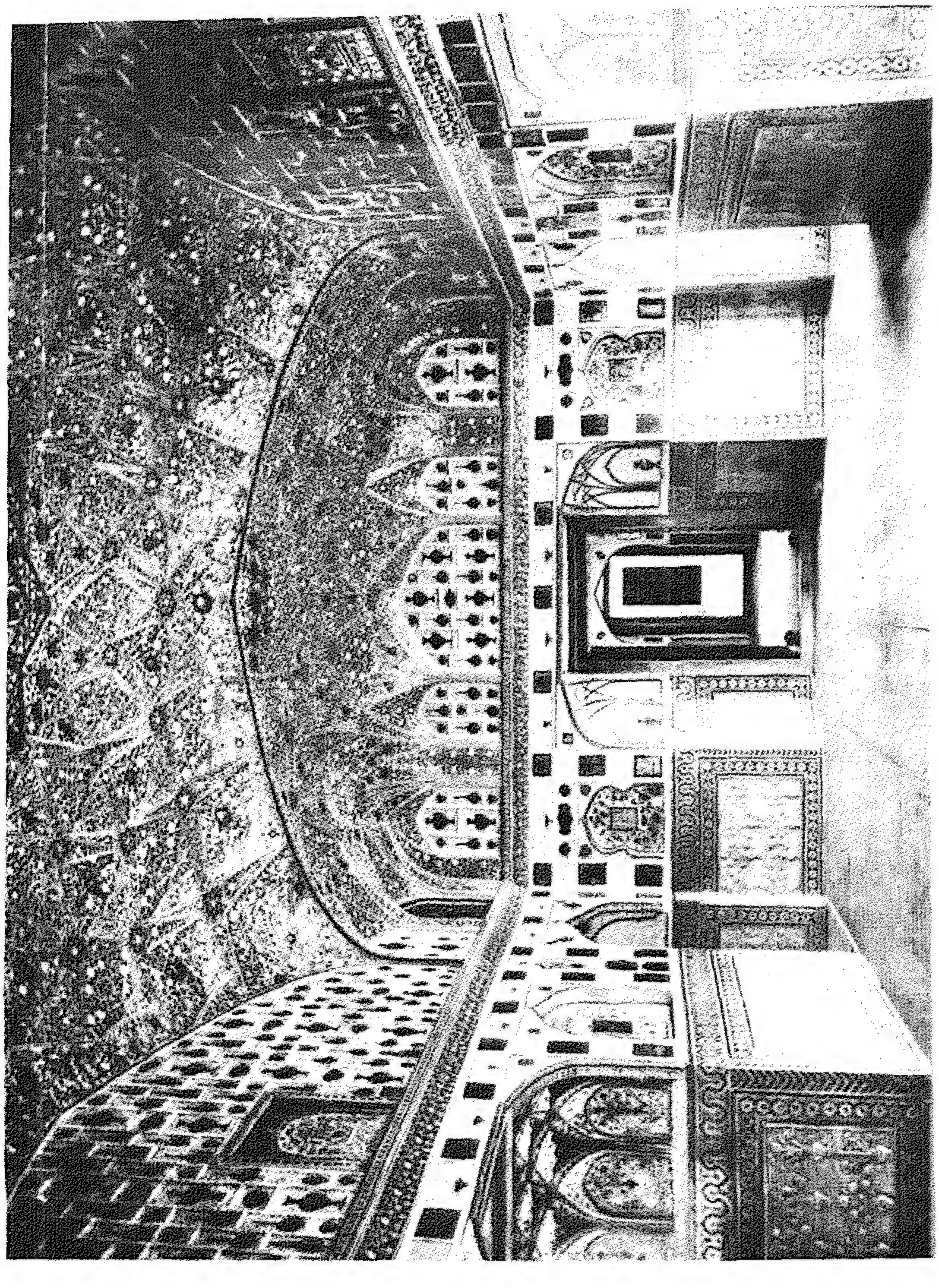
صورة ٦٧ فوق ـ مسجد اللؤلؤ في مدينة أجرا بالهند

صورة ٦٧ تحت ـ تاج محل (منظر من صورة مصغرة هندية)

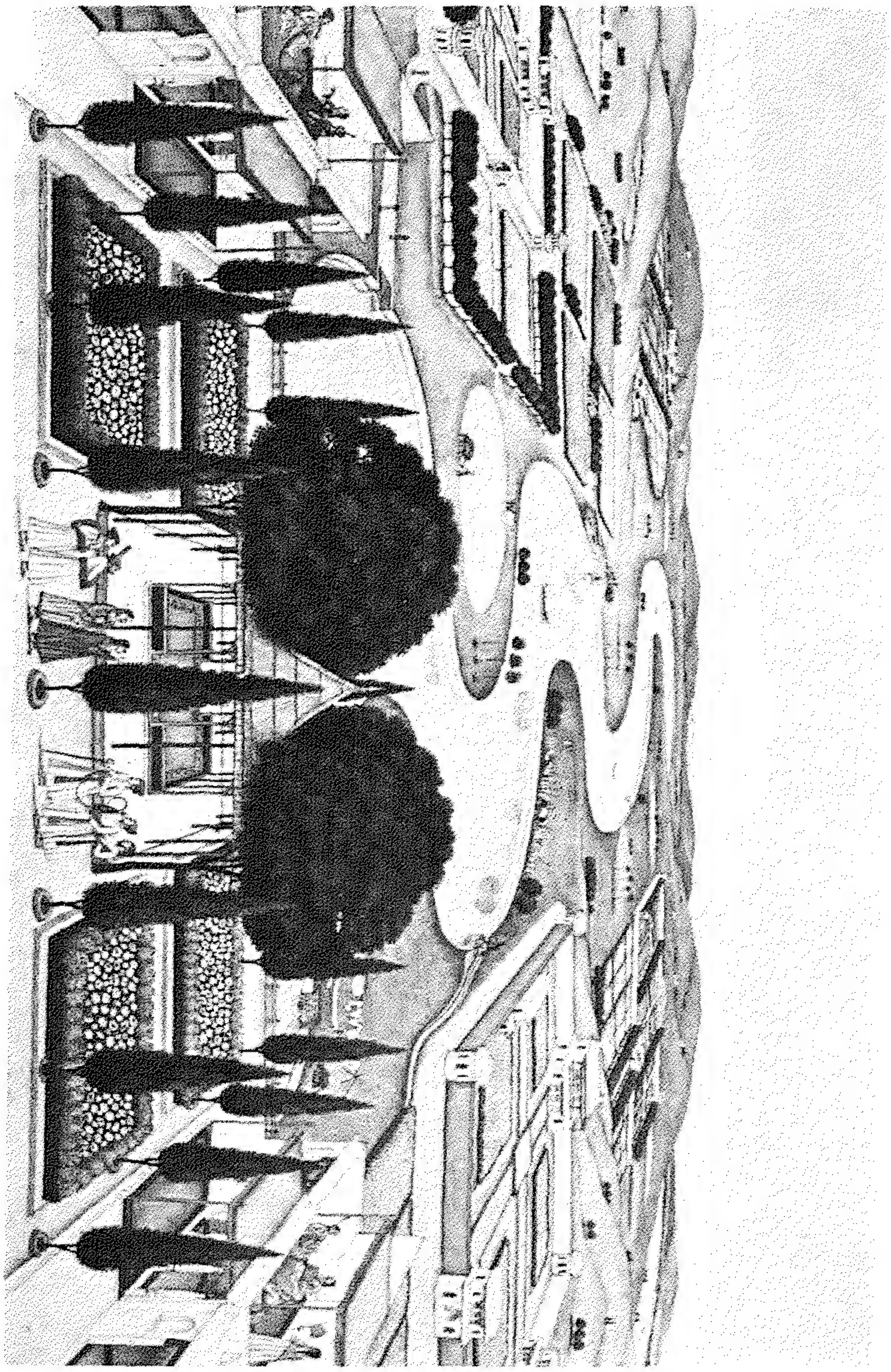




صورة ٦٨ فوق — حجرة الاستقبال في فاتح بور سكري في الهند
صورة ٦٨ تحت — واجهة الجامع الكبير في دلهي



صورة ٦٩ — حجرة الأبّهة في عمبر بالهند

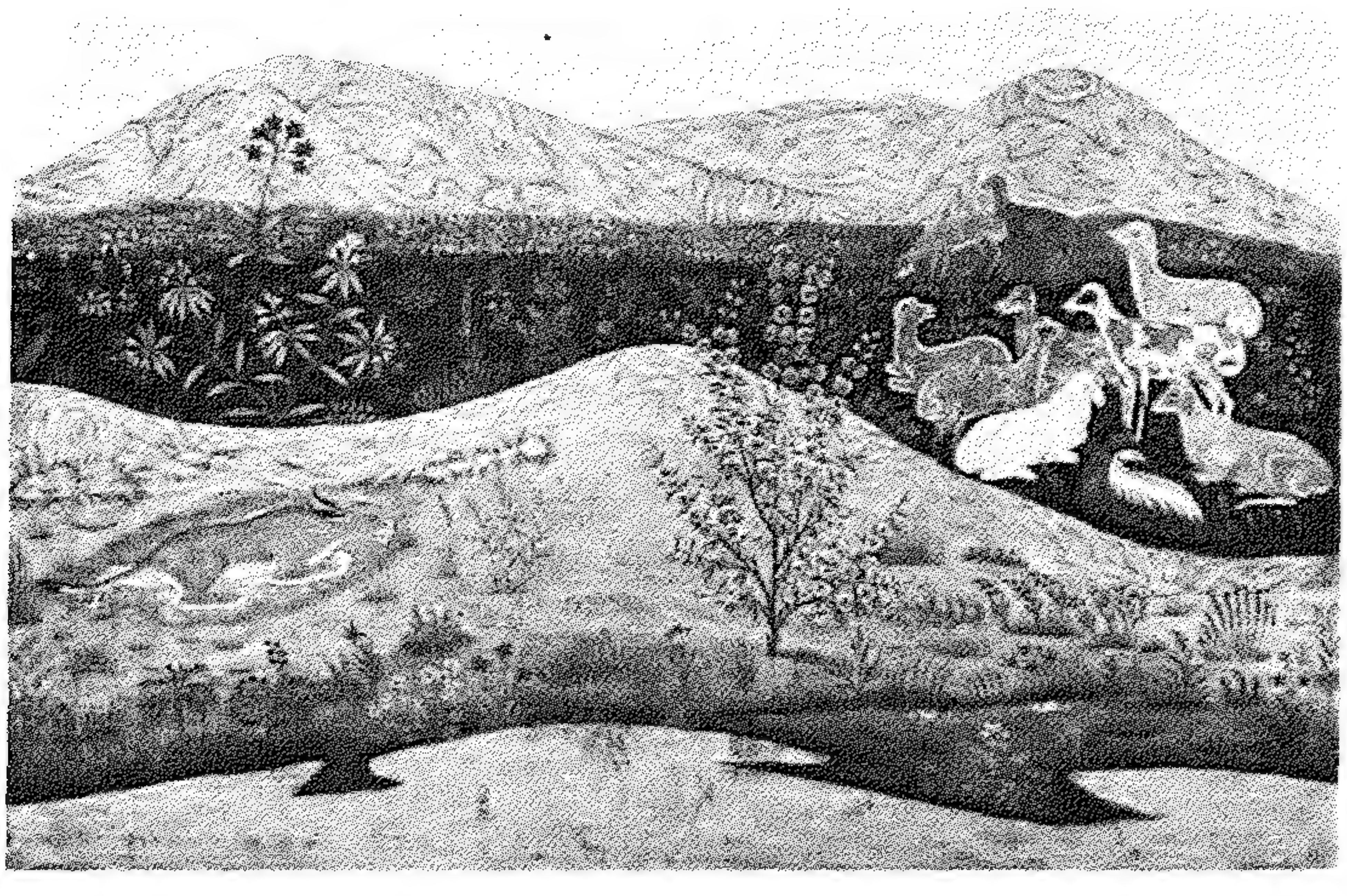


صورة ٧٠ — تخطيط لمنطقة ريفيّة (صورة مصغرة هنديّة)



صورة ٧١ – صورة للأمبراطور جيهان جير في صيد المرميس
وهي موجودة في مجموعة خصوصيّة بدوسلدورف

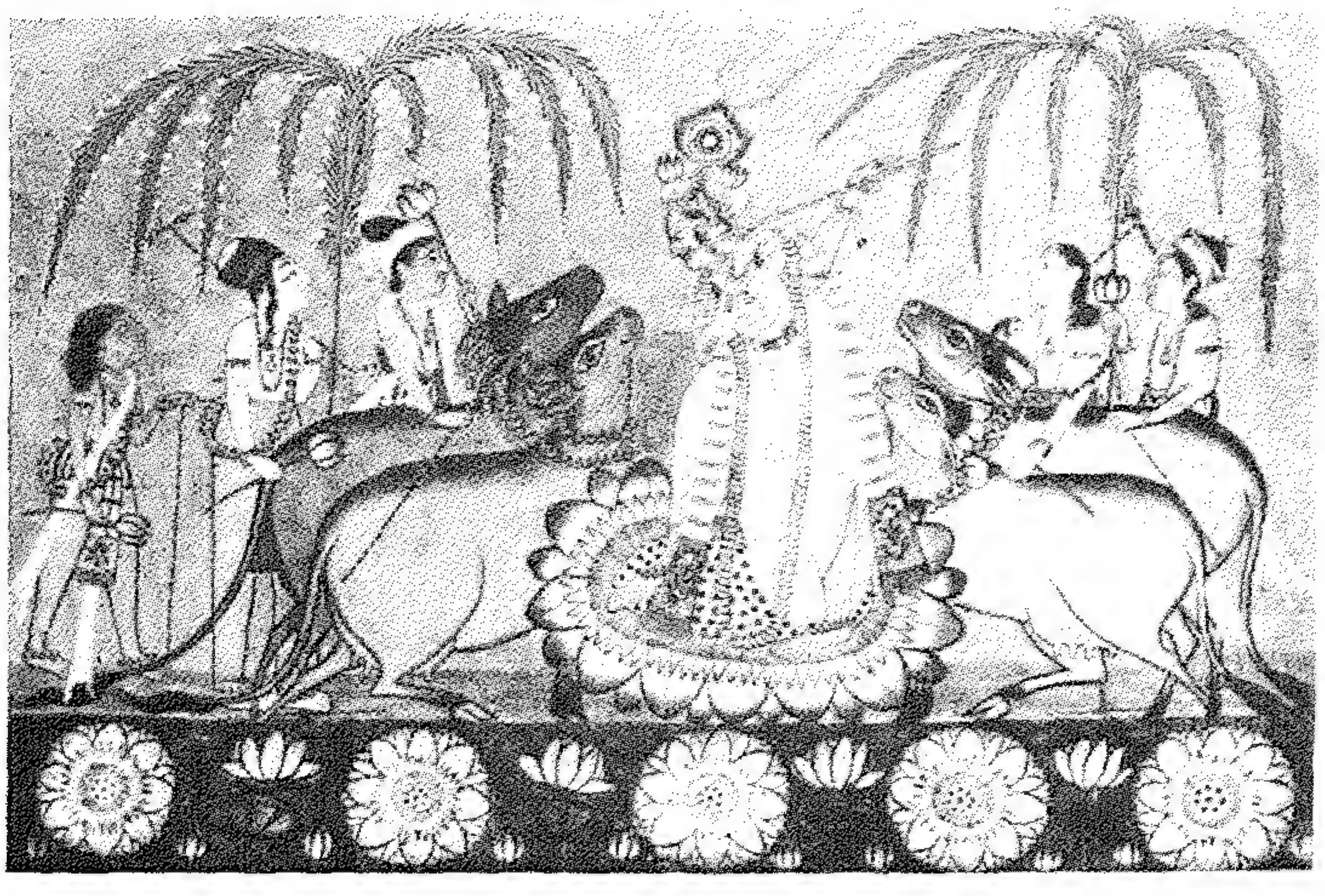




صورة ٧٢ فوق – صورة مصغرة لظباء موجودة في متحف الفن الإسلامي ببرلين

صورة ٧٢ تحت – صورة مصغرة لمنطقة فيها وشق وغنم ، وهذه الصورة موجودة في متحف الفن الإسلامي ببرلين



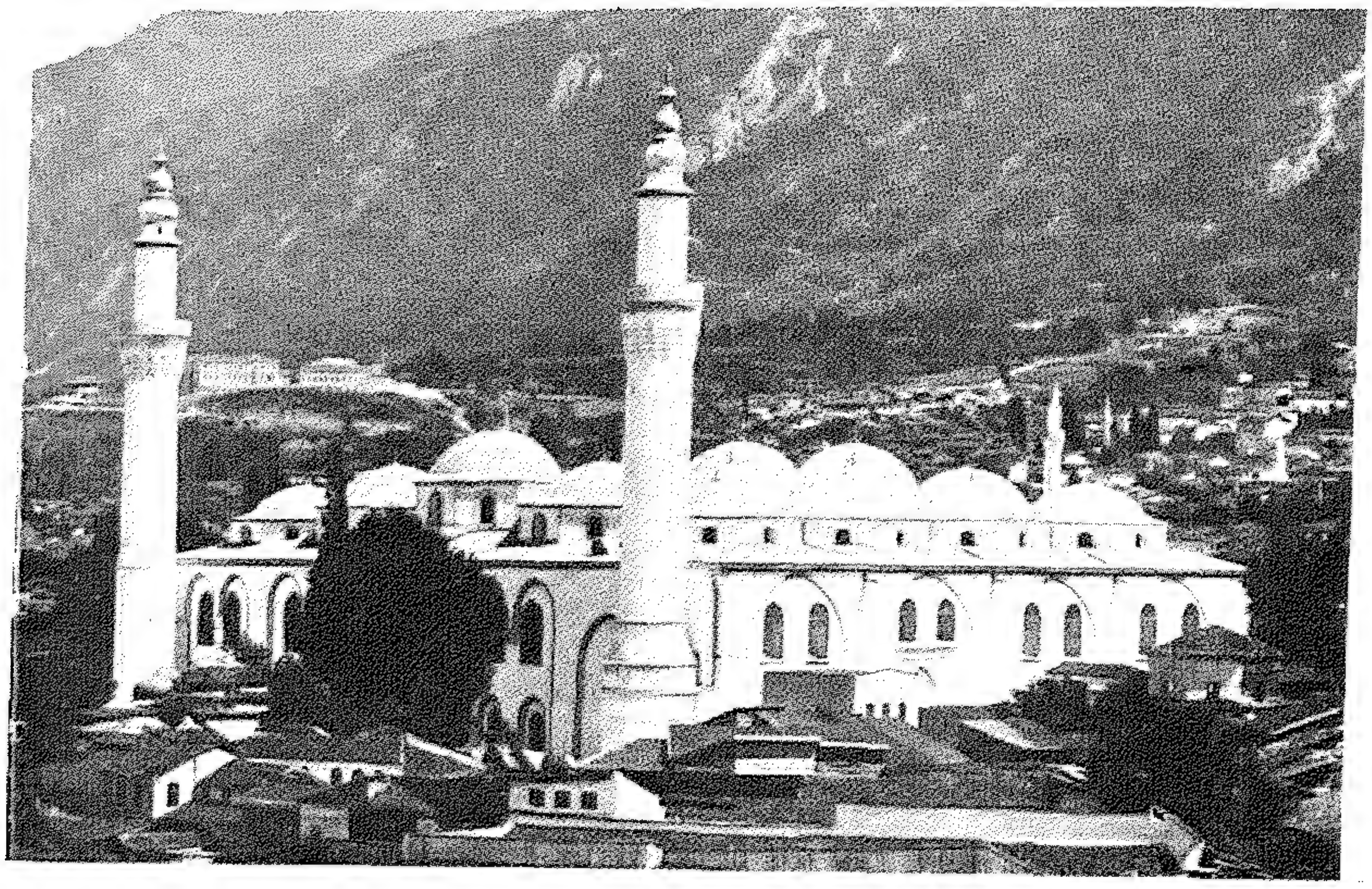


صورة ٧٣ فوق – صورة مصغرة لعازفة (موجودة في متحف الفن الإسلامي ببرلين)

صورة ٧٣ تحت – الإله كريشنة يعزف على الناي (صورة مصغرة في المتحف ببوسطن)



صورة ٧٤ — سجادة من الهند موجودة في المتحف ببوسطن

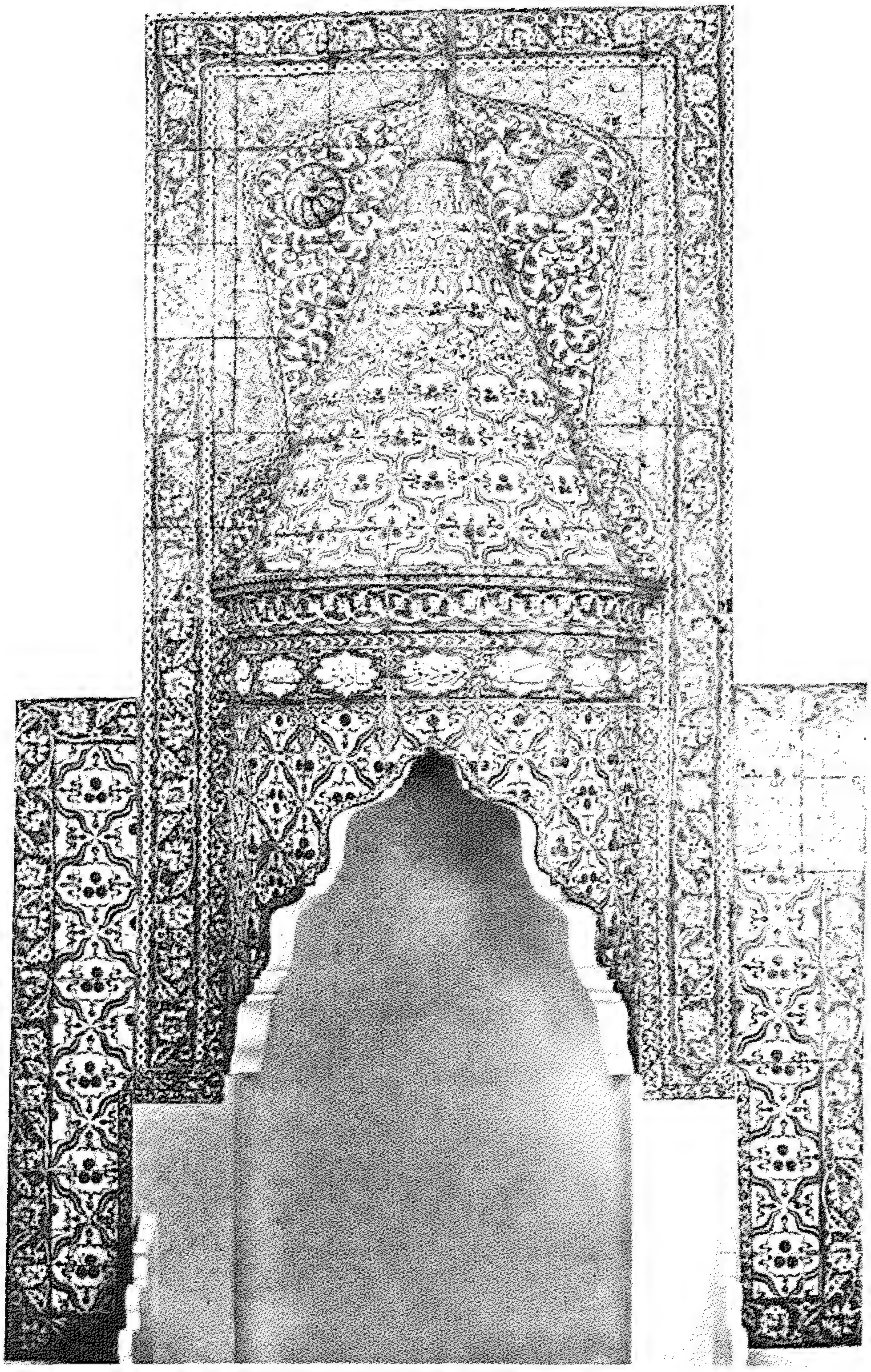




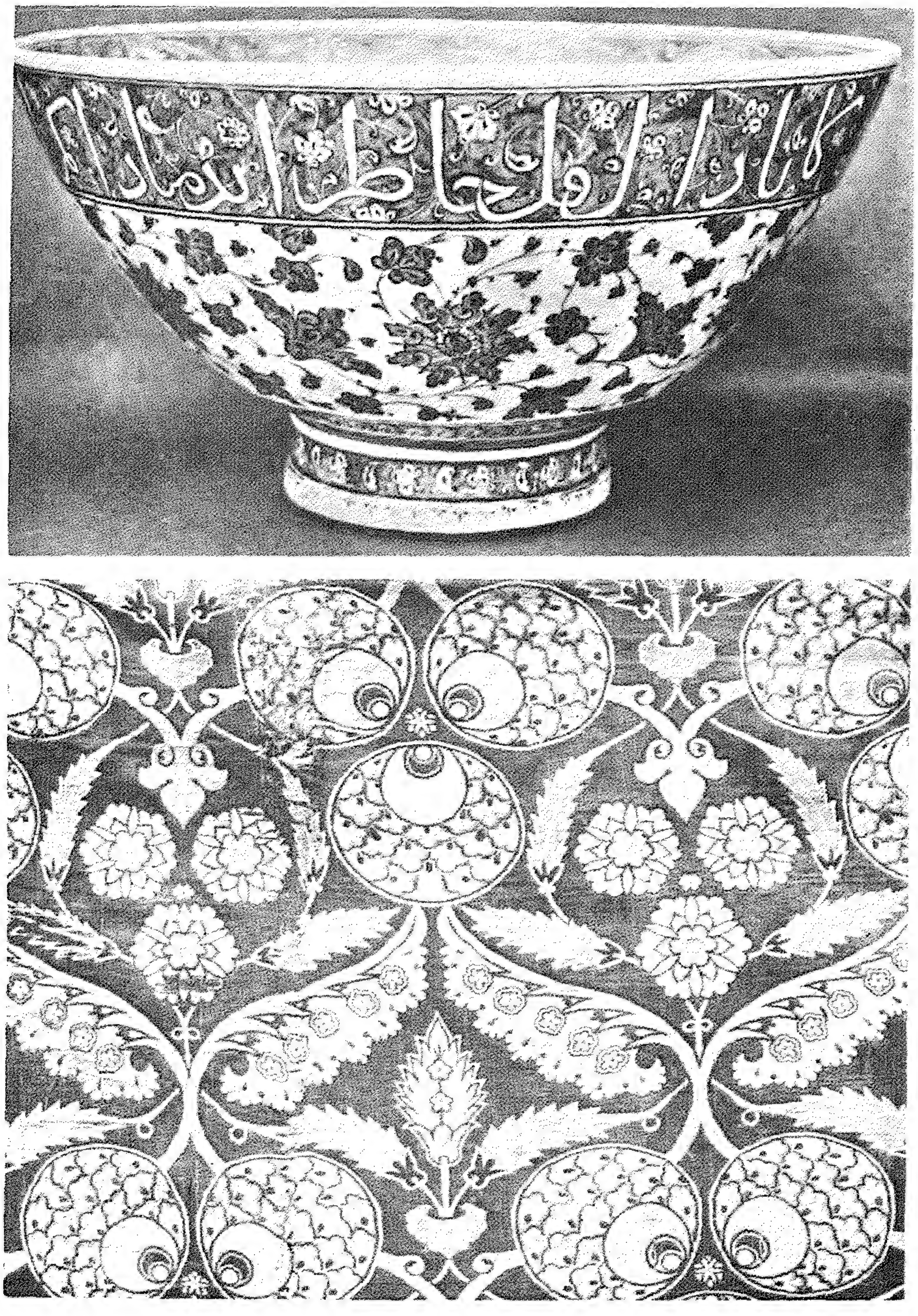
صورة ٧٥ فوق ـ « أولو جامع » في بروصة (تركيا)
صورة ٧٥ تحت ـ جامع السلطان بايزيد في استانبول



صورة ٧٦ – داخل جامع السلطان سليمان في استانبول

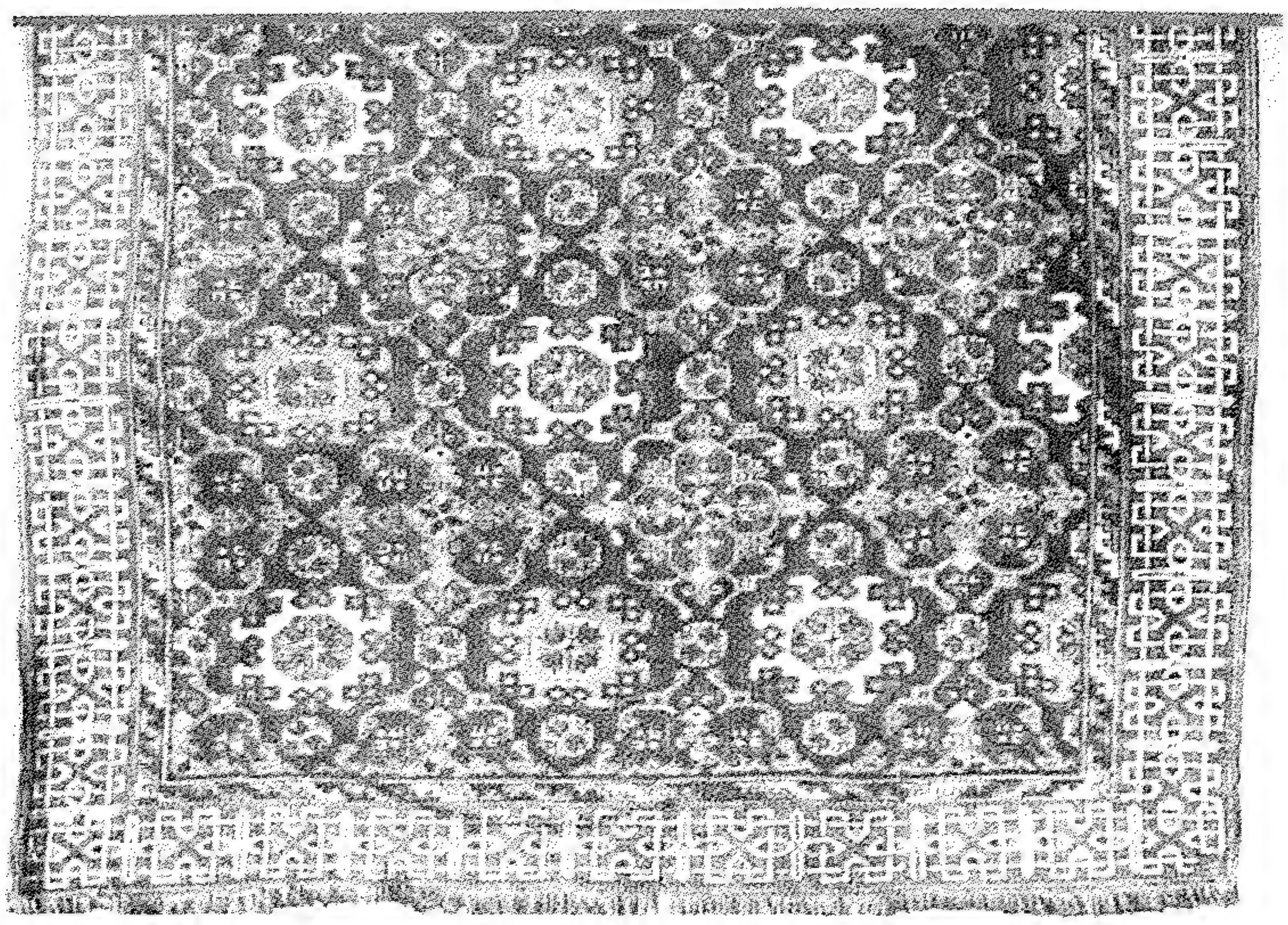


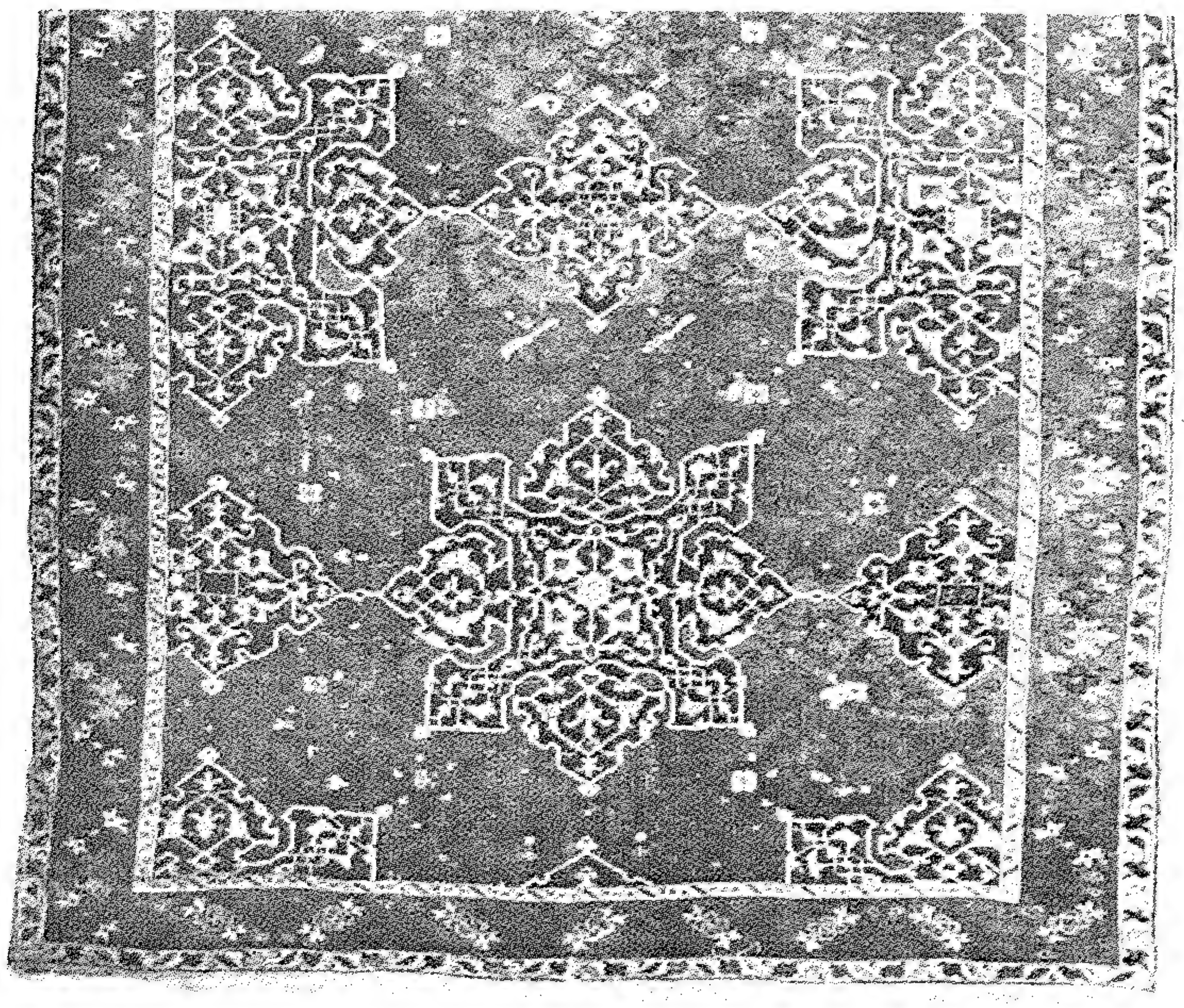
صورة ٧٧ — موقد مصنوع من بلاط جدران التركي موجود في متحف فكتوريا والبرت بلندن



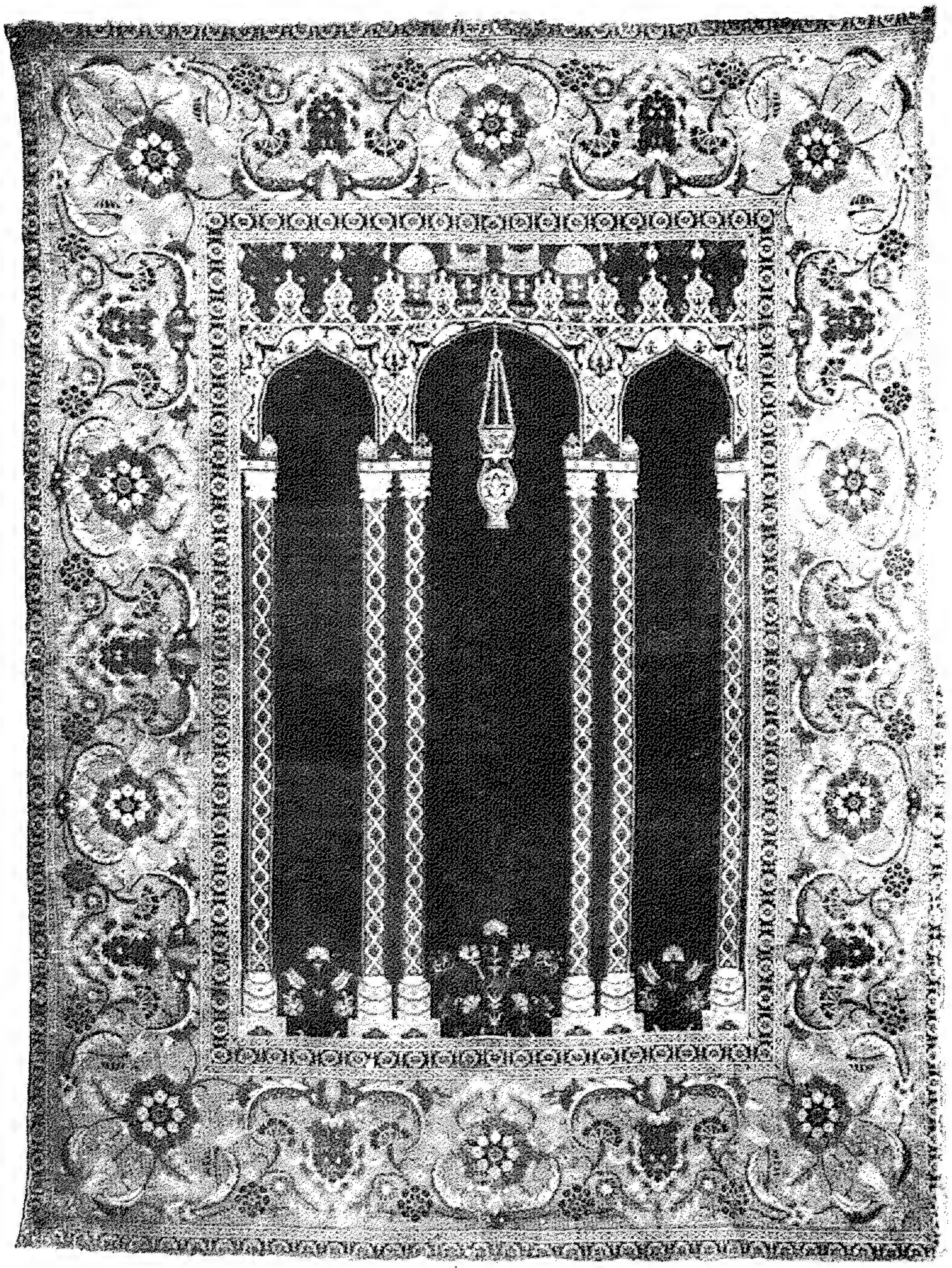
صورة ٧٨ فوق – صحفة من البلاط التركي في المتحف الإنجليزي بلندن

صورة ٧٨ تحت – ديباجة تركيّة موجودة في متحف الفنون المزين في باريس





صورة ٧٩ فوق – من السجاد المعروف بسجاد هولبين
صورة ٧٩ تحت – قطعة من سجادة « أوشاق »



صورة ٨٠ — سجادة مصرية للصلاة من العهد العثماني

وفي القرن الثامن عشر أحرزت كشمير شهرة في الأقمشة الصوفيّة ، جعلتها تنتقل إلى أوروبا وتؤثر بعد ذلك في صناعة النسيج .

ومنذ القرن السادس عشر كانت السجاجيد المعقودة تُصنع في دولة المغول ، ويبدو تأثير إيران في المنتجات المرسومة لمحض الزخرفة ، المستندة في صنعها إلى نماذج النسيج ، أكثر ممّا يبدو في السجاجيد المشتملة على صور الحيوان التي كان الاتجاه فيها مستقلاً ، فلم يكن هناك احتفال بالتعليمات التي تحتم التزام الوضعيّة الدقيقة في توزيع الموضوعات ، بل توخي التوليف المحض للصور ، وأمكن الوصول بذلك إلى تصاوير منسجمة وثيقة الصلة بالصور المصغرة في الكتب ، وبخاصة صور اللاكيه (صورة ٧٤) . كما أدّى ذلك إلى حلول جميلة لأداء الحواشي ، وصار تجنّب التكرار يقتضي من الصنّاع تركيزاً فنيّاً شديداً ، وكذلك فيما يتعلّق بالأداء الصناعي حيث كان للعقد المتناهي في الكثافة والانتظام ما يشبه تأثير المخمل ، وصارت منتجات مصانع البلاط الهنديّة في المرتبة الأولى خلال هذه الفترة الكلاسيكيّة من فترات صناعة السجاد .

الطراز العثماني

أدى انتقال الحكم من السلجوقيّين إلى العثمانيّين في آسيا الصغرى إلى تغير الحالة السياسيّة ، والعثمانيون قبيلة من الشعب التركي سميت باسم مؤسسها عثمان . وقد أخذوا على عاتقهم تحطيم الأمبراطوريّة البيزنطيّة وحمل لواء الإسلام إلى ما وراء البوسفور ، واستولوا على أدرنة سنة ١٣٦٢ م ، وبعد حوالي قرن استولوا على القسطنطينيّة سنة ١٤٥٣ م واتخذوها عاصمة للأمبراطورية الجديدة التي كوّنوها . وفي أواسط القرن السادس عشر امتدّت حدود أمبراطوريتهم من هنغاريا وبحر الأدرياتيك إلى العراق ومصر . وأصبح لها مقام ديني هائل بالاستيلاء على الأماكن الإسلاميّة المقدّسة ، وانتقال الخلافة الإسلاميّة إليهم . كما حملت سفنهم علم الأمبراطوريّة فوق جميع البحار . وأصبح طابع استانبول عاصمتهم هو الطابع الغالب على جميع المدن الشرقيّة مثل دمشق وبغداد ومكّة والقاهرة وتونس والجزائر .

ورغم تركز القوى الفنيّة الهائلة في العاصمة العثمانيّة ، ورغم التفضيل المتعمّد للأقاليم الأوروبيّة ، ازداد نشاط الصناعات إلى حد هائل في الأناضول ، الموطن الأصلي للأتراك ، وصارت مصانع بروصة وكوتاهية وإزنيق تنتج الأقمشة والخزف لجميع أنحاء الأمبراطوريّة وللتصدير إلى خارجها ، كما نهضت صناعة السجاد بما عاد بأكبر الفائدة على مصانع آسيا الصغرى .

ونتيجة للاتصال الوثيق بالغرب وتغلغل العناصر الأجنبيّة ، اتجهت الهندسة المعماريّة اتجاهاً تامّاً إلى الأخذ بالطراز الحديث في العمارة الأوروبيّة ، للخروج من الجمود الذي استمرّ زمناً غير قصير . كما أدّى ذلك في مجال الحرف والصناعات الفنيّة إلى إنتاج بالجملة خُصّص للتصدير إلى الأسواق الغربيّة .

عمارة المساجد في القرنين الرابع عشر والخامس عشر :

كانت العمائر الدينيّة العثمانيّة خلال القرن الرابع عشر تستند إلى الفترة السلجوقيّة . وما زال هذا واضحاً في مدينة بروصة التي نعمت بالازدهار في الفترة القصيرة التي كانت فيها عاصمة للعثمانيّين . ويمكن بوضوح تبين الطراز الجديد الأفضل الذي ساد بعد فتح القسطنطينيّة . وفي مسجد « أولو جامع » (صورة ٧٥ فوق) الذي شيّد هناك في أواخر القرن الرابع عشر مثال لنوع بهو الدعائم المنتظم ، المتعدّد الأروقة ، وفوق كلّ مربّع فيه قبّة صغيرة مستقلّة . وفي الرواق الأوسط يبدو أحد هذه المربعات وبه حوض للماء . وينفذ الضوء إليها من نوافذ في أعلى القباب . وقد استُعمل هذا الطراز في كثير من المساجد في الأناضول ، والمساجد الأولى في الروميللي . وفي المنشآت المتواضعة الأبعاد ، اكتفي بقاعة مقبّبة كبيرة تحتوي على ردهة . وفي حالات أخرى اتُّبع تخطيط الجوامع الفارسيّة المقبّبة ، كالجامع الأزرق في تبريز (رسم ١٥) . وجرت العادة بضمّ قاعة مقبوة إلى قاعة مثلها ، وإلحاق أماكن مجاورة بالجوانب من الجهتين ، وأمامها بهو المدخل المسيز . ويظهر هذا الطراز في « نيلوفر خاتون عماري » في إزْنيق . كما يظهر في عمارة مراد الأوّل في بروصة مختلطاً بتخطيط المدرسة . وبلغ ذروة الكمال في « يشيل جامعي » الذي شيده إلياس علي سنة

١٢٢٤م بواجهة من طبقتين . وله بوابة على الطراز السلجوقي، وصحن متقدم به نافورة . وقد لاحظ « ديتس Diez »صلات بين مدرسة مراد الأوّل هذه وبين الهندسة المعمارية المملوكية بالقاهرة ، وجامع « أيا زولوك » قرب ايفيزوس (١٣٧٥ م) حيث تبدي الأولى في تخطيطها ويبدي الثاني في نظام واجهته شبهاً بجامع السلطان حسن بالقاهرة .

وفي القرن الخامس عشر أنشئت في استانبول دور صغيرة للعبادة على طراز مباني بروصة المتأثرة بتخطيط المدرسة . ومن هذه الدور مساجد : محمود باشا (١٤٦٤ م) ، وعتيق علي باشا (١٤٩٧ م) . أمّا الجوامع الكبرى فاتُّبع فيها مثال « أياصوفيا » بعد تحويلها إلى مسجد .

وقد اهتدى المهندسون المعماريون الأتراك إلى حلّ لمشكلة المكان طبقاً لما اتُّبع في مبنى جوستنيان . بل حاولوا ذلك من قبل في مسجد « محمدية » الذي شيّده محمّد الفاتح بين سنتي (١٤٦٣م و ١٤٦٩ م) . ومن الخطإ حقّاً أن يتجه التفكير إلى نسبة بناء تلك المنشأة إلى معماري مسيحي هو المهندس اليوناني الشاب خريستو دولوس ، إذ إن من الصعب على أمثاله ممّن شبّوا ودرجوا في المدرسة البيزنطيّة أن يستوعبوا روح التقاليد التركيّة وأشكالها إلى حد استنفاد كلّ إمكانياتها في منشأة كهذه بالاستناد إلى أياصوفيا . وقد اقتُبس من النموذج نظام القبّة في صورة مبسطة مؤكدة للرسم المتعامد (بغير منصات وبأنصاف قباب أربعة متساوية الحجم) . وصُدِّر المبنى بصحن ذي نافورة تحيط به بوائك مقبّبة . وقد عُدّل المبنى مرّات فلم يعد في شكله الحالي مستنداً يمكن التعويل عليه .

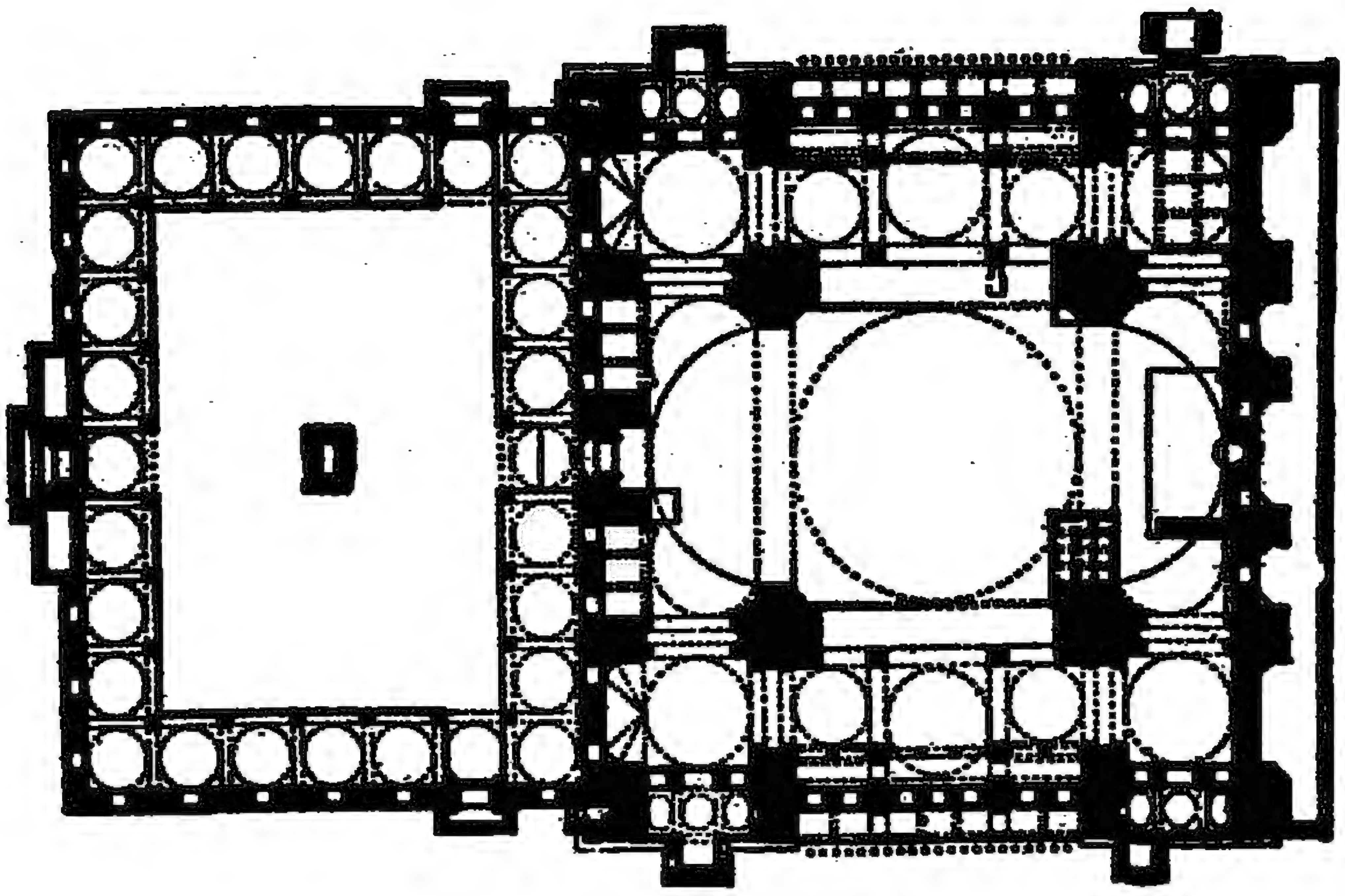
ويلي هذا المبنى في الأهميّة ، جامع « بايزيدية » الذي بناه المهندس خير الدين بأمر السلطان بايزيد بين سنتي ١٥٠١م و ١٥٠٧ م (صورة ٧٥ تحت) . وتدلّ تفاصيله على أنّه يتبع مبنى أياصوفيا أكثر ممّا يتبع غيره ،

وله مثله أروقة جانبيّة لكلّ منها أربع قباب صغيرة ، ومئذنتاه على طرفي واجهتي المصلّى لهما الشكل المشوق المميز لطراز القسطنطينيّة المحتذي مثال أبراج الجوامع السلجوقيّة الضامرة وتقطعه شرفات مع تباينه بجلاء مع كتلة القباب الثقيلة . وقد نُفذت نسب هذا الجامع بإتقان رائع ، وأصبح نبراساً في استخدام تيجان الخلايا ، وفي تبديل الألوان في العقود .

سنان ومدرسته :

بلغ تطوّر الهندسة المعماريّة التركيّة قمته في القرن السادس عشر من حيث كمال الطراز والبناء ، على يد فنان عبقري موهوب هو « سنان » المتوفّى سنة ١٥٧٨ م . وسواء أكان يونانيّاً أم تركيّاً فقد ظلّ تركيّاً قحّاً في أدقّ تفاصيله ، وطبع عصراً كاملاً بطابعه . وهناك ثلاثة مبان تمثل تطوّره الفني ، صبيّاً وعريفاً ومعلّماً ، كما ذكر هو نفسه ذلك ، وهي : جامع « شاه زاده » الذي شيّده فيما بين سنتي ١٥٤٣ م و ١٥٤٨ م مقتبساً من تخطيط جامع « محمدية » مع محاولة لزيادة خفّة المنظر الخارجي للجامع وانسجامه في الداخل . وجامع « سليمانية » (رسم ١٩) الذي شيّده فيما بين سنتي ١٥٥٠م و ١٥٥٦ م مراعياً نظام جامعي : بايزيدية وأياصوفيا ، حيث اكتفى بنصفي قبّة لكلّ منهما هلاليتان ، وانتفع بالمنصات مع توخي المركزيّة في المنشأة كلّها ، واستخدم الأركان الأربعة المقبّبة كردهات ، وقوى أثر الواجهة برواق من طبقتين يختلف وضع العقود في السفلى منهما ، وأعطى بتدريج مبنى القباب صورة طلية منسجمة تؤكّدها المئذنتان بوجه خاص (صورة ٧٦) .

وأخيراً جامع « سليمية » الذي شيّده في أدرنة بين سنتي ١٥٧٠ م و ١٥٧٤ م . وهو أهمّ أعماله . وقبّته لها اتّساع قبّة أياصوفيا ، ومقامة على



رسم ١٩ – تصميم لجامع السلطان سليمان في استانبول

ثماني دعائم باثني عشر ضلعاً . كما أقام به شرفات عديدة فوق أعمدة تحيط بها منصات ، وأكثر من فتح النوافذ لإزالة المظهر الأخير للضغط والثقل . والمصلى في هذا الجامع تحيط به أربعة أبراج متناسبة ، ويتقدّمه صحن بنفس الحجم تتوسطه نافورة .

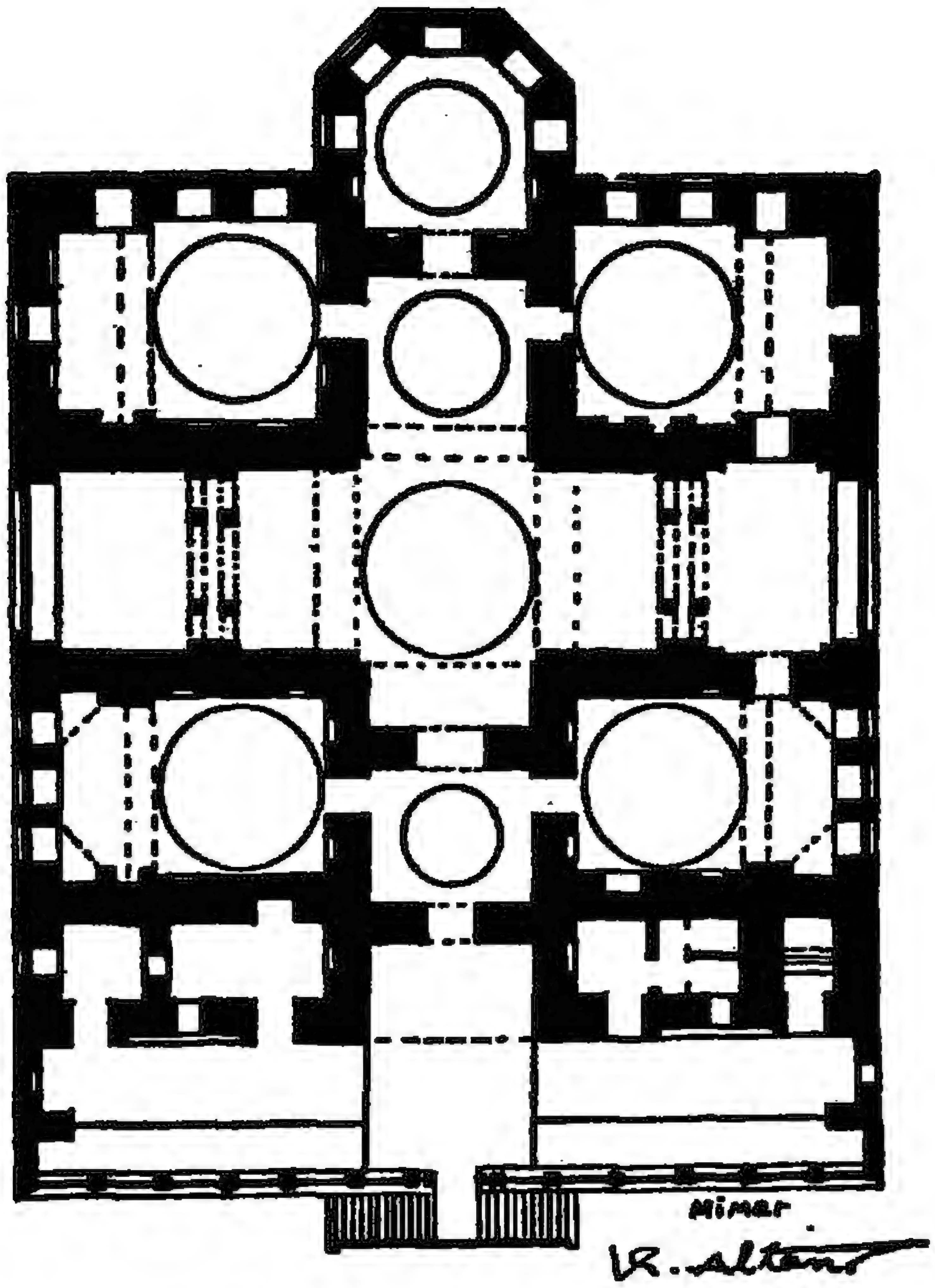
وفي القسطنطينيّة جوامع أخرى من عمل سنان . ويبلغ عدد مبانيه ٣١٨ مبنى كما ورد في مذكراته . ويُعتبر جامع « أحمدية » الذي شيّده بين سنتي ١٦٠٨م و ١٦١٤ م من القوّة بمكان ممتاز . وهو آخر أعماله . وتخطيطه مماثل لتخطيط « محمدية » وجامع « شاه زاده » ولكن سناده يتألّف من دعائم مضلّعة من نوع الأعمدة ، وفي الركنين الخارجيين للصحن ستّ مآذن . وعن هذا الجامع أخذ مسجد « يني والده جامعي » الذي بدأه خوجه قاسم سنة ١٦٥١ م موضوع الواجهة الجانبيّة ذات الشرفة والسقف البارز ، ولمبنى القبّة فيه تأثير بالغ . وقد أقيمت بالطبقة العليا منه أماكن

خاصة للبلاط متصلة بالشرفات. ولم ينتشر طراز سنان المعماري في الروميللي والأناضول وحدهما بل جاوزهما إلى دمشق ومكّة والقاهرة والجزائر وغيرها .

وجرت العادة بإقامة أضرحة مقبّبة في الجوامع التي أسّسها السلاطين ، وليس لها أهميّة هندسيّة ، وهي بوجه عام وثيقة الصلة بالمبنى الديني الملحقة به . وللجوامع ملحقات أخرى كدور الدرس والمكتبات والحمامات ، وأحياناً حوانيت ومطاعم للفقراء ومستشفيات ومنامات . وبجامع « سليمانية » أكبر مجموعة من هذه الملحقات .

الأبنية المدنيّة :

كانت دور السكن التركيّة «كوناك» تقام عادة من طبقات خشبيّة متعدّدة ، تشتمل أدناها على حجرات للاستقبال « سلاملك » . وتشتمل الثانية فوقها على غرف لسكنى الحريم . وكانت الطبقات العليا بارزة نحو الشارع « خارجات » تسندها عوارض خشبيّة مائلة . وجدرانها بها خزانات ومواقد فريدة الشكل . كما أخذ الأتراك عن السوريّين نظام القاعة المزخرفة الجدران وتتوسطها نافورة . أمّا القصور « السرايات » فلا تختلف في تفاصيلها عن تلك المنازل الخاصة ، ولكن إمكانيات التشكيل فيها تختلف كثيراً لأن مواد بنائها أمتن . ولم يبقَ في بروصة شيء من مقر سلاطين آل عثمان فيها . وكذلك تخرّبت تماماً في سنة ١٨٧٨ م أوّل سراي أقيمت في أوروبا للعثمانيّين وهي التي بدأها مراد الأوّل في أدرنة سنة ١٣٦١ م . وكانت تشتمل على التقسيم الثلاثي المألوف المعروف من أيّام قصر الحمراء . وعلى هذا النظام نفسه كانت السراي القديمة التي يفصلها عن المدينة سور مبني بحجر النحت



رسم ٢٠ ــ تصميم لجينيلي كوشك في استانبول

به أبراج وبوابات ، والسراي التي أقيمت باستانبول كان لها في الأصل نفس النظام وحولها ثلاثة أفنية مختلفة ، انمحى بعضها بعد التوسع الكبير فيها . وأقدم جزء بقي منها هو الذي بناه المهندس الفارسي كمال الدين سنة ١٤٧٢ م وهو « جينيلي كوشك » الخزفي المتعامد القائم في مربع به حنية خارجة مضلّعة وقبة وسطى وقاعات في الأركان وإيوانات كبيرة وردهة ذات أعمدة ، طبقاً للفكرة الإيرانيّة (رسم ٢٠) .

وفي القرنين السادس عشر والسابع عشر أنشئت جواسق أخرى ، منها « بغداد كوشوك » سنة ١٦٣٩ م . وأعلاه على هيئة بهو مقبب له ثمانية أضلاع ،

وبه حجرات صغيرة في الأركان . وله رواق ذو أعمدة يعلوه سقف بارز . وفيه مساكن ومطابخ للجنود والخدم . وبه حدائق وأشجار غاية في الروعة .

أما الخانات في ذلك العصر ، فلم تعد تشيد على الطريقة السلجوقية ، بل استندت إلى الطراز المملوكي القائم على أفنية متعدّدة الطبقات ذات بوائك . وكانت الأماكن في أسفلها تُستعمل مخازن وإسطبلات ، أمّا العليا فتُستعمل للسكنى . وكان لبعضها عدّة صحون . وبعد الخان الذي شيده مراد الثاني في بروصة خلال القرن الخامس عشر (ايبك خان) شيدت طائفة فخمة من هذا النوع في القرن السادس عشر باستانبول . كما شيد سنة ١٧٥٢ م بدمشق خان أسعد باشا وهو يستحق التنويه ، بعكس أسواق البازار « بسستان » التي يرجع بعضها إلى عهد قديم جدّاً ، فلم يكن بها صحون داخلية ، بل تتألف من أروقة كبيرة مربعة متساوية المساحة ، فوق كلّ منها قبة صغيرة كما في « أولو جامع » (صورة ٧٥ فوق) . وللحمامات الساخنة الكبيرة التي أقيمت في « اسكي وينه كابليجه » قرب بروصة أهمية خاصة .

وتُعد « السبل » التي شيدت في العاصمة العثمانيّة ذات أهميّة كبرى من حيث هندستها المعمارية ، وفيها مشابه من « الشدروان والحنفية » في صحون الجوامع . وأبدعها ما أقامه السلطان أحمد الثالث قرب « بابي همايون » عند « عصب قبو » ، وفي « طوب خانة » ، وهي على هيئة الكشك ، ولها سطح بارز ، وجمعت في براعة بين الساقية والأنابيب .

زخرفة المباني العثمانيّة :

لعل أهم ما يميز الفن التركي هو التفاصيل الزخرفية ، إذ هي فيه أوضح من محاولة التغلب على مشكلات البناء . وقد أمكن في حالات كثيرة تتبّع

تطوّر الأشكال العثمانية المأخوذة عن البدايات السلجوقية . ولم يطرأ تغيير يُذكر على الأجزاء المفردة في المباني كالأبواب والمحاريب ، وبقيت أشكالها المميزة في الفترة القونية . وساد موضوع المقرنصات في الفترتين ، واستُخدم في أكثر التيجان والركائز . ولم يعد للواجهات كحلية وزينة ما كان لها من الأهمية في العمائر السلجوقية الفخمة . وأصبح تنظيمها يعتمد غالباً على المقتضيات الإنشائية إلى حد كبير . وأصبحت التغشية بالرخام متفقة أكثر مع الهندسة المعمارية ، وقصرت التحلية المسطحة الرصينة على التفصيلات كوصلات العقود وأطر النوافذ في تنظيم أقرب إلى أن يكون عاطلاً ، وينتفع به أكثر في التيجان والركائز .

وللتغشية بالمرمر دور جوهري في الجوامع والسبل والمدافن والقصور ، وقد صُنع المنبر من المرمر بدلاً من الخشب ، وعمقت طاقات الجدران بالتغشية المرمرية أيضاً ، وبقيت للزخرفة الجصية المراد بها التحلية أهميتها في الفترة بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر .

كذلك بقيت للخزف أهميته الكبرى في التحلية الداخلية ، وحدثت فيه تجديدات عدّة . أمّا الفسيفساء الخزفيّة التي أنتجت « قونية » أعمالاً باهرة منها فاندثرت وحلّت محلّها التحلية بالبلاط في عهد بروصة . وكان « يشيل جامعي » و « التربة الخضراء » يحتويان على تغشية خزفيّة للقباب والمآذن ، بواسطة قطع مسنسة مزجّجة بالأزرق تزينها رسوم ذهبيّة ، وبلاطات متعدّدة الألوان ، تفصل بين كلّ لون وآخر هوامش عاطلة . كما استُخدمت هذه الأشياء في تغشية التوابيت في قبور السلاطين هناك . وفي « جينيلي كوشك » استُعملت فسيفساء القاشاني في زخرفة الأواوين ، وكان ذلك في أغلب الظن طبقاً لمشورة المهندس الإيراني الذي شيده ، بينما استُعملت في الداخل قطع بروصة الخزفيّة ذات اللون الواحد .

وتطوّر خزف البلاطات نتيجة لإنشاء صناعة القاشاني في إزّنيق (نيقية) على يد سليم الأوّل (١٥١٢م – ١٥٢٠ م) . كما قام الفنانون الذين استُقدموا من تبريز لزخرفة الكتب بوضع نماذج لتغشية الجدران بالجوامع والقصور بالقسطنطينيّة . وبذلك ظهر طراز جديد في الزخرفة تناول عدا التحليات الفارسيّة الأصل مثل أشرطة السحاب ومراوح اللوتس وأشكال الأرابسك وغيرها ، زخرفة نباتية محورة عن الطبيعة ، أصبحت تميز الطابع العثماني . وتتألف من السنبل والخزامى والقرنفل والورد وعرانيس الكرم والرمان وما إليها في تناسق وتوازن . وهي تختلف من الوجهة الفنيّة عن منتجات إيران الخزفيّة من حيث إن البلاطات المركبة في مساحات كبرى تحيط بها حواش بيضاء الترجيج ، ملوّنة غالباً بالأزرق الكوبلتي والأخضر الفيروزي والأحمر الطماطمي الذي يمثل ظلاً من طينة حمراء إلى حدّ ما ، مشكلة دائماً . وشاع استعمالها في محاريب الجوامع ومواقد المساكن (صورة ٧٧). كما استُخدمت بصورة بالغة الروعة في موضوعات جامع أحمدية وتربة سليم الثاني وبعض أمكنة السراي القديمة . وفي جامع رستم باشا غشيت الجدران الداخليّة بقطع من الخزف الملوّن لها تأثير أخّاذ .

وقد استُعمل الحفر والخرط والرسم في الخشب في العمائر المدنيّة بصورة جوهريّة ، وزُينت القاعات في القسطنطينيّة وسوريا بالرسم على هذا النحو . وكانت القشرة تدهن باللاكيه أحياناً ، وتزخرف بتصاوير أشخاص مصغرة أحياناً . وحل التطعيم بالأخشاب الغريبة والصدف والعاج تدريجاً محل الحفر المتبع في العصر السلجوقي ، في الأبواب وحنايا النوافذ ، كما استُخدم الزجاج الملوّن في النوافذ الجصيّة ، واستُعملت الفسيفساء الزجاجيّة أحياناً تذكيراً بالتقليد البيزنطي .

الروكوكو التركي :

هناك تقارب محقق بين بعض أفكار الباروك الأوروبي ومنحنيات السطوح وبعض التفاصيل الزخرفية النباتية في السبل المشيدة في عهد أحمد الثالث . وفي القرن الثامن عشر تقبلت القسطنطينية طراز الروكوكو الفرنسي بحماسة شديدة في دوائر البلاط والفنانين الطامحين إلى التطوير . وبينما استمرّت الأشكال النباتية التي ثبت نجاحها أُدخلت الأجزاء الزخرفية في البناء وتفاصيل التحلية بصورة عصرية تُعتبر بحقّ طرازاً تركياً مستقلاً ، خاصة بعد أن سار الصناع الوطنيون في ذلك الطريق ، مستوعبين عالماً من الأشكال التي كانت غريبة عليهم . ويبدو هذا التحوّل في جامع « نوري عثمانية » الذي شيد بين سنتي ١٧٤٨ م و ١٧٥٥ م . فصحنه الأمامي يروع المشاهد بوضعه نصف الدائري وبالأروقة التي أمامه ، فضلاً عما فيه من ابتكارات في البناء ، وفي مقدّمتها محاولة الاستعاضة عن مقرنصات حنية البوابة بإفريز متوازٍ بارزٍ من أوراق الأكانتوس ، فوق ركائز من طراز الباروك .

وشبيه بذلك وأكثر أصالة ما ابتُكر في السراي القديمة من مواقد وطاقات مختلفة في الجدران على طراز الروكوكو ، ومن زخرفة الجدران والسقوف بالجصّ المذهب . وكان لهذا التحوّل أثر أعمق في الأثاث بمخادع السلاطين ، وبقي الظلّ الروكوكي منذ ذلك الحين من خصائص الهندسة المعمارية التركية ، يظهر تارة في تكوينات ضخمة ، وتارة في رسم أدقّ . وانتقل من العاصمة إلى الأقاليم . كما شمل شواهد القبور . وإلى كثير من الصناعات الفنية . ثمّ عاد يُستخدم في الستائر وما يشاكلها من أعمال التطريز .

وترتبط بهذه المرحلة ، من حيث التفاصيل على الأقل ، القصور التي أقيمت على البوسفور في القرن التاسع عشر ، فكلّها تحمل الطابع الغربي وتنبع

قيمتها من أن ارتكازها على الطراز الوافد الجديد بلغ درجة الكمال . وفي مقدمتها قصور : « بيكلر بيك » و « طولمه بغجه » و « جراغان سراي » . وأخيراً قصر « يلدز » . وما لبثت دور السكنى التركيّة أن اصطبغت كلّها تدريجاً بالصبغة الأوروبيّة .

في الكتاب العثماني :

كانت مدرسة الخط في القسطنطينيّة وليدة مدرسة تبريز التي وضع أساتذتها الإيرانيون أساس الازدهار في مختلف فروع صناعة الكتب . واستمرّ تأثيرهم إلى حد يصعب معه التمييز بين منتجاتهم ومنتجات مقلّديهم الأتراك . وهناك نسخ فاخرة من المصحف في متحف الأوقاف وغيره في تركيا ، كتب بعضها مشاهير الخطاطين الذين تفوّقوا خلال العهد العثماني ، وبخاصة في خط الثلث . وكانوا يصنعون رسوم زخرفة الجوامع والنقوش الكتابيّة التذكارية وغيرها ، كما كان الموظفون منهم بالديوان يقومون بكتابة المراسيم والفرمانات في صورة بالغة غاية الإتقان والروعة ، وتتوجها طغراء السلطان أو توقيعه . كما ابتدعوا نماذج العرانيس والأزهار لزيادة التأثير الزخرفي . ولم يكتفِ المزخرفون بموضوعات العهد الصفوي بل استعملوا كذلك ظلال الألوان . وأنتجوا من الصفحات الفاخرة بكتابتها ما يفوق الصفحات الوافرة التحلية . كما تخصّص الأتراك في إنتاج المصاحف الصغيرة التي توضع في الجيب . أمّا فيما يختص بجلدة الكتاب فبقيت الصلة بإيران وثيقة فيها ، وتتمثل في الضغط العاطل والمذهّب ، وقصاصات الجلد ، والورق المخرّم ، والطلاء باللاكيه . ولكنها لم تجاوز حدود التحلية الزخرفية والكتابة التذكارية .

وكانت لنسخ الملاحم الفارسيّة أهميّة بالغة بتصاويرها الدقيقة المصغرة ،

وظلّ الفنانون الأتراك طويلاً ينسخونها بدقة ، على أنّه كان هناك تقليد تركي منذ العهد التيموري . وكانت للمصوّرين العثمانيين مدرسة قائمة حينما استدعى السلطان محمّد الفاتح الرسام البندقي جينتللي بيلليني للرسم في بلاطه . وكانت لهذه المدرسة مهام خاصة بتصوير كتب التاريخ عن حياة السلاطين وأعمالهم . وتلقّت حوافز من الغرب . ولكن تخصيبها بالنماذج الأوروبيّة لم يدم ، إذ كانت المؤثرات الإيرانيّة هي المقرّرة حيناً بعد حين .

الأقمشة والمطرزات :

كثرت المنسوجات في آسيا الصغرى خلال العهد العثماني عمّا كانت عليه في العهد السلجوقي . وكانت بروصة أسبق إلى إنتاجها منذ القرن الخامس عشر، فأنتجت الحرير المقصّب والمخمل والمخمل المقصّب . وكانت كلّ منتجات الأخير ذات طراز جديد في التنسيق ، ولها صلة من حيث الصناعة والرسم بالأقمشة الإيطاليّة في العصر القوطي المتأخر . ومنذ القرن السادس عشر بدأ إنتاجه ينافس مصنوعات البندقية وإسبانيا في الأسواق الأوروبيّة . وازدهرت في تلك الفترة زخرفة الأزهار المحورة عن الطبيعة ، كما ساعدت المؤثرات الإيرانيّة على تقوية الطابع الشرقي حتّى قضى على الطابع الغربي بالتدريج ، فيما عدا التنظيم البيضاوي المدبّب . وفي حالات أخرى كانت الموضوعات تقوم على أعواد متماوجة متوازية أو منعزلة فوق الرقعة بغير نهاية . وحوّل القرنفل والسنبل إلى مراوح نخيلية، واستخدمت أزهار أخرى تحاكي الورود ، كما استعمل ما يشبه سنان الرمح والرمان والبراعم ، بغضّ النظر عن أشكال الأرابسك والأشرطة السحابيّة والأهلّة وغيرها من الصور الأكثر إبهاماً (صورة ٧٨ تحت) . وتبدي الأقمشة القليلة الباقية للأردية من القرن الخامس

عشر نماذج أكبر مقاساً ، بينما تبدو نماذج القرن السادس عشر مشحونة بالرسوم المتقابلة . ومنسوجات هذا العصر غنيّة بالألوان جداً ، وكانت تُستعمل في الستائر ومفارش الموائد وما شاكلها . كما كانت أنواع خفيفة منها محلاة بالزخرفة الكتابيّة في أغطية التوابيت والرايات والوسائد الطويلة . ومن المؤكّد أنّها كانت تُصنع في القسم الأناضولي من العاصمة . وكان الكتان يُستعمل في صناعة الخيام الفخمة التي يزود بها المحاربون في البلقان ، وتزخرف بقماش ملوّن مخيط فيها بصورة بديعة جداً . وفي بعض المجموعات الألمانيّة أمثلة منها كانت ضمن الغنائم التركيّة . ومنذ القرن السابع عشر نهض التطريز بالخيوط الذهبيّة والفضيّة فوق المخمل نهضة كبيرة ، ولكن طراز الروكوكو سرعان ما طغى على هذه الصناعة .

السجاد الأناضولي :

هناك حلقة شبه مفقودة بين السجاد السلجوقي السالف الذكر ، وأقدم منتجات السجاد العثماني في النصف الثاني من القرن الخامس عشر . ويمكن إلى حد ما أن نمثل لهذه الحلقة بالنماذج الواردة في صور من هولندا وإيطاليا . ويقال إن هناك أنواعاً كانت تتوسطهما ولكن لا يوجد ما يؤكّد ذلك تماماً ، وأقرب ما يصلح لسد هذه الثغرة مجموعة ما يسمى بسجاد هولبين ، نسبة إلى الفنان الألماني الكبير الذي وردت المجموعة في صور له ، وإن ثبت ورودها قبل ذلك في سنة ١٤٥١ م في لوحات إيطاليّة ، كما صودفت مراراً في صور أصليّة (صورة ٧٦ فوق) . وهي تُذكر بالمنتجات التركمانيّة من حيث الموضوعات الهندسيّة التي تعرضها الرقعة ، وألوانها الدسمة ، واحتواء حواشيها على ما يشبه الخط الكوفي .

وهناك نموذج قريب من هذه اللوحات ، لكنه أكبر موضوعاً ، وأقوى وأزهى ألواناً . وكان مفضلاً عند الأساتذة الفلمنكيين ، كما كان معروفاً عند هولبين والأساتذة الإيطاليّين . كما عُرف نوع آخر به أشكال هندسيّة أرابسك ملونة بالأصفر على رقعة حمراء ، يمهد للنوع المعروف باسم « أوشاق » (صورة ٧٩ تحت) ويدلّ نمطه الأعم على مدى انسجامه مع منهج الدلايات الإيراني . وفي حالات أخرى لا يوجد فوق الرقعة غير نجوم كبرى وصغرى ، بينما الكنار يتكوّن من أشرطة سحابيّة أو بقايا كتابات أو زخرفة زهريّة متبادلة . والتلوين فيه قوي غاية في الانسجام ، ويغلب فيه الأزرق الزاهي والداكن ، والأحمر في محيط أصفر . ومن المجموعة التي تظهر في اللوحات الهولندية منذ أواسط القرن السادس عشر عُرفت الأمثلة الأولى لنوع كان في حجم سجادة الصلاة ، ويشتمل على صورة محراب مفرد أو مزدوج ، ممّا امتازت الأناضول بإنتاجه فيما بعد ، كما يشتمل على مشتقات طراز لأوساق متنوعة موضوعها واحد يتكرّر فوق رقعتها البيضاء كلّها .

وكذلك عُرف ما كان يسمّى بالسجاد « الأرْدَلِسْتانيّ » ، وفي كنائس ترانسلفانيا عدد كبير منه ، يوحي بأنّه كان يُصنع خصيصاً للتصدير إلى هنغاريا ورومانيا . وقد ورد في صور من القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر . . .

ومنذ منتصف القرن السادس عشر وجدت بجانب تلك الأنواع الكلاسيكيّة التي ابتدعها فن العقد الأناضولي منتجات تختلف كثيراً من حيث الصناعة الفنيّة والرسم ، ولم يُعرف مصدرها . وهي من حيث مادّتها وطريقة عقدها وتلوينها استمرار مباشر لسجاد المماليك بالقاهرة . ولذلك قيل إن جانباً منها أنتجته المصانع التي نُقلت من القاهرة إلى تركيا . ومنظرها العام يقوم على زخرفة

الأزهار المحورة عن الطبيعة ، وقد صارت هذه الزخرفة هي الطابع المميز لكلّ فنون الطراز العثماني في عهد ازدهاره . وفي محيطها البهيج ما يُذكر بالسجاجيد الإيرانيّة المعاصرة لها ، وما يدلّ على أنّها من منتجات مصنع تابع للبلاط ، وليست من الفن الشعبي كالمجموعات السالفة ، ولذلك كانت أمتن وأكثر انتهاجاً للخطط المرسومة . ومن حيث العقد تُعتبر من أدقّ الأعمال وتنافس أحسن المنتجات الهنديّة في تأثير نسجها المخملي . وكانت توجد من نوعها سجاجيد صلاة صُوّر فيها المحراب بصورة طرازيّة واضحة (صورة ٨٠) .

أمّا الأنواع الفرعيّة مثل : جورديز ، ولاديك ، وكولا ، وميلاس ، وبرجاما ، وغيرها ممّا كان يُطلب تجاريّاً ، فقد أنتجتها صناعة متدهورة في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر . ولم يكن فيها من الناحية الفنيّة نظام ولا تماسك ، ولا زخارف مفهومة ، ولا تكامل بين الرقعة والحاشية . وقد يكون إنتاج ما يسمّى بسجاد « أوشاق » تلبية لرغبات أوروبيين ، وبخاصة في القرن الثامن عشر ، إذ كانوا يطلبونه بكثرة رغم تراخي عقده وقلّة تحمله . وقد تفرّع منه بعد ذلك ما يسمّى بسجاد ازمير .

الأدوات العثمانيّة :

تضمّ متاحف القسطنطينيّة كثيراً من الصناديق المعدّة لحفظ المصاحف ، مختلفة أشكالها . كما تضمّ كثيراً من الكراسي التي توضع عليها ، وأدوات أخرى من بقايا أثاث الجوامع بين القرنين السادس عشر والثامن عشر . وكان يدخل في صناعة التطعيم بالعاج والصدف وغيرهما . ثمّ شملت هذه الصناعة مقاعد وموائد مدنيّة وما شاكلها . وصُنعت مقادير كبيرة منها في القسطنطينيّة

ودمشق تلبية لاحتياجات الأسواق .

أمّا فيما يختص بخزف الأواني ، ففي عهد ازدهار الفن العثماني كانت هناك ثلاث مجموعات كبرى ، ثبت من شظاياها الجامدة أنّها أنصاف قيشاني ، وكانت مزخرفة تحت الترجيج . وأقدم أنواعها يرجع إلى القرن الخامس عشر . وهو مزخرف بالأزرق الكوبلتي في عرانيس أزهار متقاربة دقيقة الرسم ، مع زخارف عربيّة « أرابسك » ونقوش كتابيّة على قاعدة بيضاء . وعدا السلطانيات والطاسات ، كانت ترد كثيراً في هذه التأدية قناديل للجوامع للاستعاضة بها عن القناديل السورية الفاخرة المصنوعة من الزجاج المطلي بالميناء .

والمرجح أن « إزْنيق » لا « كوتاهية » هي مركز إنتاج هذه الصناعة التركية الدقيقة الأنيقة . ولا دخل لكوتاهية بالنوع الثاني الذي ما زال يطلق عليه حتى الآن اسم « قاشاني دمشق » . ومنتجاته مزخرفة على قاعدة بيضاء بالأزرق والفيروزي والأخضر والبنفسجي المغنيزي ، وغيرها من الألوان بموضوعات نباتيّة عثمانيّة كالسنبل والقرنفل والورد والخزامى والسوسن والعنب والخرشوف ، مع كثير من التحلية المحورة عن الطبيعة فوق الزهريات والأباريق والسلطانيات وما شاكلها . وفيما بعد استُخدم هذا المدرج من الألوان في بلاطات غشيت بها جدران الجوامع في دمشق . وهذا ما دعا إلى نسبة صنعها إلى سوريا مع أنها تركية محضة .

وإلى « إزنيق » موطن اللوحات الخزفيّة المستعملة لتغشية الجدران بالقسطنطينيّة يرجع إنتاج النوع الثالث من الخزف الخاص بالأواني التركيّة ، والمسمّى حتى الآن بقاشاني رودس ، وهو في أشكاله ونماذجه قريب من الإنتاج السالف الذكر ، ويزيد عليها قوارب شراعيّة محلاة بالأزهار على هيئة أقداح (صورة ٧٨ فوق) وقوارب وأشكال حيوان وغير ذلك من الزخارف

الحية . وكانت تلوّن بالبنفسجي المغنيزي والأحمر المشكل الذي تحدّثنا عنه من قبل بوصفه طابعاً مميزاً في التغشية بالبلاط .

وفي القرن الثامن عشر تدهورت هذه الصناعة في إزنيق ، بينما نهضت في كوتاهية مرّة أخرى إلى حد ما ، بصنع أدوات الاستعمال الصغيرة كالأكواب والمحابر والأطباق وغيرها ، في طلاء ملوّن ، ثمّ إنتاج نوع لا بأس بصناعته ممّا يستعمله القرويون في القرن التاسع عشر .

أمّا الأدوات البرونزيّة فقلّ استعمالها كثيراً كما حدث في فارس خلال عهد الصفويين ، ولم يعد التكفيت بالفضة مألوفاً في العهد العثماني . وفيما عدا قناديل الجوامع المخرمة التي صُنعت على غرار مثيلاتها بالقاهرة في أواخر العصر المملوكي لم تظهر منتجات تستحق الاهتمام .

أمّا صناعة الأسلحة فقد استطاع الفنانون الأتراك منافسة روادهم الفرس فيها . وفي المجموعات الأوروبيّة للأسلحة أمثلة بديعة من الأسلحة التركية ، وفيرة العدد ، ممّا غُنم في الحروب مع الأتراك . وتمتاز نصال السيوف العثمانيّة بجودة فولاذها . وكانت مثالاً طيّباً لسلاح الفرسان في الغرب . وفي القرن السابع عشر كانت الخناجر التركيّة تزخرف أغمادها ومقابضها بالزخارف العربيّة « الأرابسك » والأزهار ، كما كانت تطلى بالميناء الشفافة .

ومن هراوات الأشجار ، كان هناك نوع أملس يُعرف باسم « بوزوجاني » على هيئة الكمثرى . ومطرقة للقتال لها قبضة طويلة ، ثمّ بلطة صغيرة مزدوجة كانت تُستعمل شعاراً للقيادة . وكانت أجزاء مختلفة من عدّة الفارس والفرس تزخرف بالتكفيت . وكان الركابان والشكائم يخرمان أحياناً تخريماً فنيّاً بديعاً . كما كانت الرشمة تحلى بالفضة المحفورة أو البرونز المذهب وسيور الزجاج .

وتمثل « خوذات الصاعقة » العثمانيّة المضلعة شكل الخوذة المميز . وقد أُدخلت خلال القرن السابع عشر إلى هنغاريا وبولندا عن طريق الحروب التركيّة . وعُرفت في ألمانيا باسم **Zischäggen** . وهناك نمط آخر يحتذى مثال « قلبق » الإنكشارية المأخوذة عن « قاووق » الدراويش . وهذا النوع مجهز بما يشبه تجويف الملعقة .

تمّ الكتاب والحمد لله

فهرس

الأشخاص والأماكن والأشياء

ب

ت

ث

ج

ح

خ

د

ذ

ر

ز

س

ش

ص

ض

ط

ظ

ع

غ

ف

ق

ك

ل

م

ن

هـ

و

ي

فهرست

الطراز الفارسي المغولي

الفن المملوكي

الطراز المغربي

الفن الإسلامي في العصر الحديث

الفن الصفوي في إيران

الطراز المغولي في الهند

الطراز العثماني

Dieses Werk wurde in
gemeinschaftlicher Zusammenarbeit der Verlage

Dar SADER, Beyrouth, *Libanon*
und
HORST ERDMANN Verlag, Herrenalb, *Deutschland*
und Basel, *Schweiz*
veröffentlicht

ERNST KÜHNEL

DIE KUNST DES ISLAM

aus dem Deutschen ins Arabische

übersetzt von

Dr. Ahmed Moussa

Dar SADER,
Beyrouth, *Libanon*

HORST ERDMANN Verlag,
Herrenalb, *Deutschland*

1966

ERNST KÜHNEL

DIE KUNST DES ISLAM

aus dem Deutschen ins Arabische

übersetzt von

Dr. Ahmed Moussa

ar SADER,
yrouth, *Libanon*

HORST ERDMANN Verlag,
Herrenalb, *Deutschland*

الثمن ٦٠٠ ق .